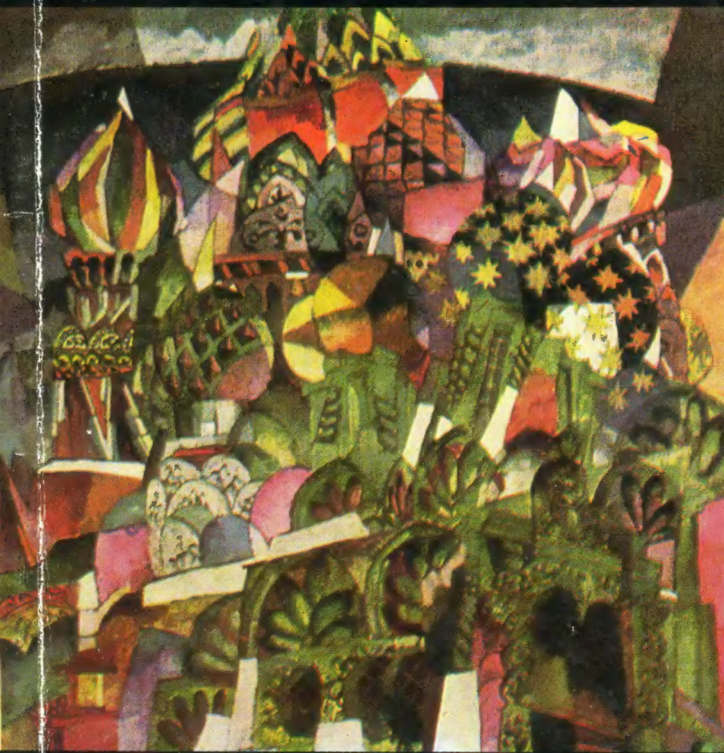


Vasile Florea

pictura rusă



Editura Meridiane

Vasile Florea

pictura rusă

EDITURA MERIDIANE
București, 1973

Pe copertă:
ARISTARH LENTULOV
Biserica Vasili Blajenii
1913

În trecutul nu prea îndepărtat, școala rusă de pictură era aproape necunoscută. Istorii monumentale ale artei universale, ca și multe lucrări prezumpțioase cu caracter de sinteză apărute în Occident o tratau destul de superficial, expedind-o și minimalizându-i implicit fondul, sensurile, valoarea. Oricît de reprobabil, faptul nu este totuși de natură să ne surprindă dacă pe lângă reticențele și prejudecățile unor străini mai avem în vedere că nici în cadrul național arta rusă n-a făcut vreme îndelungată obiectul unei cercetări sistematice. Dimpotrivă, vicisitudini de ordin istoric au condus la mari hiatusuri în receptarea mesajului ei de către generațiile care s-au succedat.

Nu-i mai puțin adevărat că și în alte părți ale lumii, urmînd una alteia, diferitele etape ale dezvoltării artei au fost renegate, în virtutea unei atitudini de reacție, de către reprezentanții etapei următoare. Nicăieri însă cu intransigență și exclusivismul pe care le întîlnim în Rusia. Cu o adevărată feroare iconoclastă, cînd unul cînd altul din momentele esențiale ale artei naționale au fost aici nu numai ignorate, ci refuzate pur și simplu unei analize riguroase și obiective menite să discearnă valorile autentice și să decanteze o ierarhie a lor.

Prima care a împărtășit o asemenea soartă a fost vechea pictură religioasă a frescelor și icoanelor, căzută în dizgrație la începutul secolului al XVIII-lea, ca urmare a politicii reformatoare promovate de Petru cel Mare în scopul lepădării formelor tradiționale de cultură și al orientării către instituții și structuri cultural-artistice moderne, de inspirație occidentală.

Această atitudine n-a fost însă unica pricină a uitării ce s-a așternut pentru multă vreme peste o epocă de eflorescență artistică. Starea precară de conservare a monumentelor respective, după câte au avut de suferit în urma atîtor pojaruri și invazii devastatoare, începînd cu cea tătară-mongolă de la 1240 și sfîrșind cu aceea a naziștilor, la un interval de șapte secole, nu putea să nu ridice piedici serioase în calea studierii vechiului tezaur. Mai cu seamă că și atunci cînd n-au fost degradate pînă la starea de ruină totală, frescele, mozaicurile și icoanele au fost de cele mai multe ori ascunse privirii cercetătorului de straturi de zugrăveală tîrzie, ca și de colbul sau fumul ce le-a oblonit strălucirea de odinioară.

Fapt este că abia către sfîrșitul secolului al XIX-lea vechea pictură a început să suscite interesul specialiștilor. Studiile unor eminenți savanți cum au fost Rovinski, Lihaciou, Kondakov, Ainalov, Muratov, Igor Grabar, unii dintre ei de faimă mondială, ca și încercările de sinteză datorate unor străini ca Viollet-le-Duc (pentru arhitectură), Louis Réau, David Talbot Rice ș.a. au contribuit la elucidarea multor probleme privind operele în cauză. Un moment deosebit pe linia eforturilor menite să ducă la o cunoaștere mai largă a artei ruse vechi l-a constituit fără îndoială expoziția de icoane organizată la Moscova în 1913.

Atenția publicului de peste hotare a fost apoi și ea reținută, după Revoluția din Octombrie, cînd statul sovietic a organizat o amplă expoziție itinerantă de icoane în cîteva capitale occidentale. De altfel, abia în anii puterii sovietice, cînd pentru restaurarea și conservarea vechii moșteniri artistice s-au alocat și mijloacele materiale necesare, s-a putut vorbi despre punerea pe deplin în valoare a picturii medievale. Și în această privință sînt de notat meritele echipei de restaurare conduse de acad. Igor Grabar, ca și acelea pe care le-au avut cercetători ca Lazarev, Alpatov, Karger, Nedoșivin ș.a. de a fi reconsiderat în lumina principiilor științifice ale materialismului istoric această moștenire inestimabilă.

Din păcate, abia au fost puse baze pentru valorificarea artei vechi a Kievului, Novgorodului, Moscovei și un tot atît de nedrept și apăsător blam a fost aruncat în ultimele decenii ale secolului trecut, ca o expresie a ideologiei slavofile, asupra artei, chipurile, occidentaliste și lipsite de specific național, create în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui următor. Este de ajuns să amintim de inaderența

și lipsa de înțelegere manifestată de V. Stasov, principalul susținător al artei realiste a « peredvijnicilor », față de artiști de reală valoare ca Levițki, Briullov, Venețianov, ca să ne dăm seama cât de dăunătoare a fost pentru acțiunea de popularizare a picturii ruse extremismul și exclusivismul concepțiilor estetice împărtășite cu prea multă ardoare într-o perioadă sau alta.

Și iar a trebuit să se aștepte începutul veacului nostru pentru ca și prejudecățile cu privire la arta secolului al XVIII-lea să fie spulberate, meritul revenind de astă dată mișcării « Mir iskusstva » și în special unuia dintre principalii ei corifei, lui Aleksandr Benois, autorul, printre altele, al unei Istorii a picturii ruse.

Nu era însă nici aceasta ultima eroare care se îndrepta. Alte excese, alte nedrepte sentințe și bineînțeles alte reparații aveau să urmeze. Odată cu afirmarea neîngrădită a curentelor și tendințelor extremiste din sânul avangardei, avea să fie subestimată și blamată de către futuriști și proletcultiști, toată arta trecutului inclusiv cea realist-democratică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Că s-a revenit apoi asupra unor asemenea exagerări, se știe prea bine. Dar știm totodată că nici aici nu s-au oprit lucrurile și majoritatea cercetătorilor care și-au propus ulterior să studieze înăuntrul sau în afara Uniunii Sovietice arta rusă a primelor două decenii ale secolului nostru s-au izbit fie de stigmatul ce li s-a aplicat o vreme artiștilor experimentatori, socotiți formalisti și decadenți, fie de indigența materialului de informare date fiind dificultățile pe care le comporta accesul la arhive și la operele în discuție.

Din fericire, situația nu este aceeași în prezent. Treptat, s-a procedat la o abordare mai largă și mai lucidă a fenomenului din perioada respectivă. De altminteri arta rusă în ansamblul ei și pictura în special au făcut în ultimii ani obiectul unor lucrări temeinice cum este monumentală « Istorie a artei ruse » în 13 volume, elaborată de Academia de Științe a U.R.S.S. Deosebit de semnificative sînt în acest sens unele atitudini judicioase luate de istoriografii sovietici în ultima vreme împotriva părerilor eronate care au circulat în trecut. Reputatul savant V.N. Lazarev, de pildă, atrăgea, recent atenția asupra tendinței ce s-a manifestat uneori de a prezenta arta rusă ca pe un fenomen izolat, absolut original, consumat în afara oricăror influențe și a oricăror conexiuni cu exteriorul — eroare devenită posi-

bilă din teama exagerată de a se aluneca pe cealaltă pantă extremă, a cosmopolitismului.

Asemenea precauții pătrunse de luciditate și rigoare științifică, vasta literatură de specialitate apărută în ultimele decenii, ca și intensificarea schimburilor culturale și a turismului au contribuit la o mai bună cunoaștere a artei ruse și în străinătate.

Afirmația este valabilă într-o măsură considerabilă și pentru țara noastră unde a fost pusă în circulație în ultimele două decenii o amplă bibliografie, în traducere sau în original, privind unele momente din mișcarea artistică rusă. Nu avem însă pînă în momentul de față, în versiune românească, o sinteză în acest sector și, anume în cadrul strădaniilor ce trebuie depuse pentru lichidarea acestei lacune, am voi să fie văzută modesta încercare de față, pe care am întreprins-o animați fiind de dorința de a contribui la familiarizarea iubitorilor noștri de artă cu opere de un major interes cultural și artistic.

Nu ne-am putut îngădui ca în timpul și spațiul avut la dispoziție să tratăm toate genurile; ne-am limitat doar la pictură în care, de fapt, poporul rus s-a manifestat, ca și românii, cu mult mai multă vigoare decît în alte genuri, bunăoară în sculptură.

Ne-am limitat de asemenea la perioada prerevoluționară și datorăm pentru aceasta o explicație. Este simplu de dat. Se știe că după Revoluția din Octombrie, s-au ridicat la o nouă treaptă de civilizație și au pus baze unei vieți artistice moderne toate popoarele din cuprinsul Uniunii Sovietice. Spre deosebire de trecut, așadar, cînd cu puține excepții, pictura rusă domina de departe manifestările locale de la periferia imperiului, ea constituie în prezent doar una din numeroasele părți constitutive ale marelui ansamblu care este arta sovietică. Și oricît de importantă ar fi ponderea ei în acest ansamblu, disocierea de rest ar fi nu numai anevoioasă, dar și imposibilă. Cum nu ne-am propus, pe de altă parte, să prezentăm pictura tuturor popoarelor din fosta Rusie și am lăsat în afara preocupărilor noastre ansambluri vechi din Transcaucazia sau din Asia Centrală, nu considerăm oportună nici tratarea laolaltă a picturii ruse prerevoluționare și a celei sovietice, ultima făcînd de bună seamă obiectul unui volum aparte.

În altă ordine de idei, autorul ține să menționeze că profi-

părți din operele aduse în discuție, își îngăduie să spere că va putea expune cu obiectivitate subiectul tratat, metoda folosită de el fiind aceea care călăuzește și pe cercetătorii sovietici la ale căror lucrări a apelat sistematic în sprijinul observațiilor și considerațiilor proprii.

O problemă importantă a cărei rezolvare a comportat o oarecare dificultate a fost aceea a adoptării unei periodizări, dat fiind că o unitate de vederi în această privință nu există pînă în prezent. Cu unele variații, cele mai uzitate periodizări ale artei ruse țin seamă de periodizarea istoriei social-economice și politice a statului rus și comportă de regulă următoarele etape:

I. Artă veche — avînd ca subdiviziuni:

- perioada statului Kievean (sec. X—XII)
- perioada destrămării feudale (sec. XIII)
- perioada formării statului centralizat în jurul Moscovei (sec. XIV—XVII).

II. Artă modernă — cu următoarele mari subdiviziuni:

- perioada statului aristocrat rus (sec. XVIII—prima jumătate a sec. XIX).
- perioada dezvoltării capitaliste (a doua jumătate a sec. XIX).
- perioada dezvoltării imperialiste (sfîrșitul sec. XIX — începutul sec. XX).

Dintre periodizările aflate în circulație mai merită atenția noastră aceea folosită de Louis Réau în lucrarea sa în două volume: unul consacrat « Artei ruse de la origini la Petru cel Mare » avînd ca subcapitole: a. Artă greco-scită a Rusiei meridionale b. Artă bizantină a Kievului și Novgorodului. c. Artă moscovită, iar al doilea tratînd: « Artă rusă de la Petru cel Mare pînă în zilele noastre » (adică pînă la Revoluție), cu subcapitole distincte pentru: artă barocă, artă academică și artă națională (emancipată, chipurile, de sub tutela Apusului).

Tot Réau propune și o împărțire în patru mari perioade: a. Precreștină, b. Bizantină (sec. X—XV), c. Națională (sec. XVI—XVII) d. Europeană (sec. XVIII—XX). A se observa concesiile făcute de istoricul francez unor teorii profund eronate și deci inacceptabile, potrivit cărora elementului alogen, în făurirea artei ruse, i se acordă o importanță exagerată, în timp ce aportul național original

O importantă doză de arbitrar caracterizează și alte încercări de periodizare și trebuie să recunoaștem că nici aceea adoptată de noi nu pretinde rolul de panaceu, nefiind în stare să împace toate criteriile ce se cer a fi luate în considerație de o sistematizare cât mai judicioasă a materiei. Fără să evite unele interferențe și unele rigidități schematice, ea are totuși destule temeiuri reale, nu trădează nici o incompatibilitate majoră și este, în același timp, mai operativă decît ar fi putut fi, în cadrul dat, periodizările mai riguroase folosite în marile tratate.

În plus, ea are, credem, avantajul de a încerca să deceleze în cadrul școlii ruse de pictură curente care sînt aproximativ acelea din arta occidentală. Și faptul nu-i lipsit de importanță căci, deși cu particularități distincte, originale, beneficiind de soluții proprii, plămădită ca o artă de sinteză în care sugestiile venite de la modele străine sînt preluate creator și integrate organic, arta rusă are totuși o vocație de universalitate ce-și găsește expresia, printre altele, și în efortul ei de sincronizare cu mișcarea artistică europeană în general. Dincolo de aparențe se insinuează deci un consens. Paginile ce urmează vor încerca odată în plus să-l pună în evidență.

V. F.

PICTURA RUSĂ VECHE

Pictura rusă are un trecut milenar. Așa cum o atestă izvoarele scrise și cele arheologice, obârșiile ei se află în arta slavilor de răsărit ale căror triburi se constituie în secolul al IX-lea e.n. într-o puternică formație statală cunoscută sub numele de Rusia kieveană.

La întemeierea acestui stat, pe care cronica lui Nestor¹ o descrie cu pitorești amănunte ca pe un «descălecat» al unui legendar prinț vareg, Rurik, au prezidat desigur cauze reale². În primul rînd dezvoltarea economică. Stăpîni pe vaste întinderi de pămînt acoperite de păduri, slavii de răsărit, care și vor spune la un moment dat ruși, încep să fie antrenați cu produsele lor în relații de schimb ce depășesc cadrul intertribal. Activitățile de negoț sînt înlesnite mult și de existența unei întinse rețele de căi navigabile ce îngăduie o legătură continentală directă între Marea Baltică și Marea Neagră. Numai așa a putut lua ființă acel renumit drum «de la varegi la greci» care, de la Golful Finic prin Neva, lacul Ladoga, râul Volhov, lacul Ilmen, râul Lovat și Nipru, a asigurat timp de peste trei secole o intensă circulație a valorilor materiale și culturale între lumea bizantină și cea din extremul nord al Europei. De altfel, nu întîmplător, tocmai de-a lungul acestui drum s-au dezvoltat și primele centre orășenești ale Vechii Rusii începînd cu Kievul, la sud, și sfîrșind cu Novgorodul la miazănoapte. Un alt factor important (alături de cel social-economic) care a condus în mod precipitat la transformarea societății gentilice a slavilor într-o formație statală puternică a fost necesitatea de a se pune o stavilă în calea invaziilor.

În acele vremuri tulburi cînd valurile migratoare por-
nite din stepele de dincolo de Volga nu conteneau, în
succesiunea lor implacabilă, să pustiască așezările pașnice
ale slavilor de răsărit, tînărul stat rus a trebuit să-și
asume din primele momente ale existenței sale funcția
de apărare. Cronicele și baladele (« bîlinele »), epopeile,
cum este renumitul « Cîntec despre oastea lui Igor »,
pomenesc adesea de înclăștări sîngeroase, de acte vite-
jești, de înfrîngeri dramatice, dar și de expediții trium-
fătoare. La un moment dat, simțindu-se destul de
puternic în fruntea drujinei sale, marele cneaz începe
să nu se mai mulțumească numai cu izbînzii trecătoare
împotriva pecenegilor sau a polovțienilor (cumanilor),
ci își încearcă el însuși forțele în expediții de cucerire.
Oleg, de pildă, pe la 907, și după el alți cîrmuitori ai
Kievului au ajuns pînă la Bizanț, asediindu-l în cîteva
rînduri și impunîndu-i plata unui tribut, iar Sveatoslav,
unul dintre cei mai redutabili cnezi din acele timpuri
și-a întins stăpînirea mult spre răsărit, biruind și supu-
nînd pe bulgarii de pe Volga.

Evaluată astfel sub aspect economic, social și politic și
consolidată pe plan militar, societatea rusă simțea însă
nevoia unor schimbări fundamentale și în planul supra-
structurii: al religiei, culturii, artei. Ordinea feudală cu
ierarhia ei instaurată trebuia să-și găsească o justificare
ideologică, ceea ce n-a întîrziat să facă. Pentru aceasta,
vîrfurile feudale în frunte cu marele cneaz Vladimir
au adoptat, în anul 988, creștinismul de rit bizantin,
religie în stare să reflecte fidel și să sprijine în cel mai
eficient mod noua ordine instaurată.

În orice caz, consecințele acestui act au fost imediate
și profunde în toate sectoarele vieții și în special în
planul artei pentru că întregul ceremonial legat de
practicarea cultului, cadrul somptuos de desfășurare a
acestuia ca și fastul plin de strălucire de la curtea bazi-
leilor au fost împrumutate de către ocîrmuirea ecles-
ziastică și laică a Rusiei kievene doar cu foarte mici
modificări ³.

De altfel, cum se întîmplă totdeauna în istorie, ucazul
prin care se îmbrățișa noua religie fusese devansat de o
penetrație lentă a creștinismului în Rusia prin misio-
narii bizantini care însoțeau corăbiile comerciale ⁴. Dar

punea, într-un gest de fervoare, să se arunce în Nipru statuia din lemn cu capul de argint și cu mustățile din aur a lui Perun și să se distrugă capîștea unde-l venerase pe acest Jupiter slav, nu-i mai puțin adevărat că largi pături ale populației, manifestîndu-și protestul față de aservirea feudală tot mai crîncenă, vor continua încă o vreme de aici înainte să aducă ofrandă zeilor din pantheonul mitologiei păgîne. Se va instala, cu alte cuvinte, o conviețuire a celor două religii, iar pe alocuri un fel de sincretism a cărui reflectare nu va întîrzia să se manifeste în unele aspecte de ambiguitate ce pot fi constatate lesne și în planul artei, al picturii îndeosebi.

Ceea ce se poate spune despre primele opere de pictură din vechea Rusie ține desigur de informațiile referitoare la monumentele legate de creștinare. În adevăr, dacă nu există pînă în prezent știri despre picturi din epoca păgînă, deși D. Ainalov⁵ presupunea că vechile clădiri din lemn ale rușilor erau ornamentate cu imagini policrome, în schimb, este consemnată existența, la 945, deci cu mult înainte ca Vladimir și suita sa să primească botezul, a unei biserici de lemn cu hramul Sf. Ilie, la Kiev. O alta, tot de lemn (Sf. Sofie), este menționată de letopiseț la Novgorod, pentru sfîrșitul secolului al X-lea. Vor fi fost desigur și altele, ridicate din același material și nu-i prea anevoie de presupus că erau și pictate, iar de nu, erau în orice caz înzestrate cu icoane, corolar artistic obligatoriu al oficeriei cultului de rit bizantin, mai ales după abolirea iconoclasmului, în 843. Acestor biserici de lemn, modeste, destinate primilor convertiți, li se va adăuga în 989—996 o primă construcție de cărămidă, așa-zisa Desiatinnaia⁶, o adevărată catedrală princiară, ctitorie a lui Vladimir, impunătoare ca proporții, monumentală, cu cupole aurite, cu coloane de marmură, decorată cu mozaicuri strălucitoare și fresce, cu icoane și alte obiecte de cult, totul conceput întru fala și preamărirea proaspătului suveran creștin, despre a cărui origine « divină » începea să se închege o credință inculcată de aici înainte în chip stăruitor supușilor.

Din păcate, din ansamblul monumental al picturii acestui edificiu n-au ajuns pînă la noi decît mici fragmente de mozaic și frescă, biserica fiind distrusă din temelii de tătari, la 1240.

Considerații asupra acestor prime opere despre care știm doar din vechile scrieri că au existat, ca în cazul bisericilor de lemn, sau le constatăm arheologic, ca în cazul Desiatinnei, nu sînt însă imposibil de făcut. Prin asociere cu ceea ce a urmat sau cu monumente similare preexistente în țări de tradiție bizantină, ne putem face o idee în mare despre caracterul programului iconografic, stilul și nivelul de execuție tehnică al acestor lucrări. Cine erau meșterii zugravi și care puteau fi modelele urmate de ei în făurirea primelor opere de pictură rusă, iarăși, nu este o enigmă. Deși nu putem opera cu precizie, ne dăm totuși seama că problema ce ne stă în față este de fapt aceea a iradierii artei bizantine în general, atît în Apus cît și în Răsărit.

Se știe că datorită nivelului de civilizație atins în epocă de Imperiul de răsărit, nivel superior celui la care se situează atunci restul continentului european, arta bizantină cunoaște o largă difuziune care atinge Sicilia, Franța, Germania, ba chiar și nordul scandinav ca să nu mai vorbim de Veneția sau de Peninsula Balcanică. Era firească, prin urmare, ca această artă să se propage și în Rusia, aici, cu atît mai mult cu cît, spre deosebire de Apusul catolic, comunitatea de religie excludea orice incompatibilitate între programul artistic și dogmele propovăduite de biserică.

De asemenea, spre deosebire de Apus unde vestigiile antichității romane mai persistau încă, constatîndu-se acolo și o certă continuitate pe plan artistic, tînărul stat rus, rupînd *ex abrupto*, în zorii istoriei sale, multe din legăturile firești cu tradițiile gentilice, reprezenta în fața expansiunii artei bizantine un spațiu apt să capteze orice influențe dacă acestea conveneau nevoilor sale obiective. În adevăr, în această epocă, rușii s-au arătat foarte receptivi față de programul și schemele artei bizantine. Influența exercitată asupra lor a mers în primele momente chiar foarte departe, adică pînă la împrumuturi masive atît de opere finite — icoane și manuscrise miniate colportate încă de timpuriu de către călugării pelerini — cît și, mai ales, de meșteri constructori și zugravi chemați să participe direct la făurirea operelor de artă ale începutului.

Este mai greu întrucîtva de a determina cu precizie
15 din ce loc anume al imperiului veneau acești primi

emisari foarte activi. Pentru arhitectura celor dintâi monumente kievene s-au emis și ipoteze favorabile unor influențe venite din Armenia și Georgia — state cu un înalt nivel al dezvoltării artistice, de unde vor iradia, în adevăr, și nu numai spre cnezatele rusești, ci pînă departe în Apusul romanic al Europei, multe soluții ingenioase mai ales în arhitectură și sculptură. Cu privire la pictură, lucrurile sînt ceva mai simple. Cercetătorii sînt aproape unanimi în a crede că primele icoane ca și primii zugravi au venit în Rusia kieveană din nordul Mării Negre și anume din orașul Chersones (Crimeea) — veche colonie grecească moștenită de împărații de la Constantinopol și folosită de ei ca avanpost pentru facilitarea contactelor ce le aveau cu lumea slavilor de răsărit. Aici se afla încă din secolul al VII-lea o mare catedrală, exista de asemenea un puternic centru artistic și, o bucată de vreme, Rusia kieveană a fost alimentată cu obiecte destinate cultului — icoane îndeosebi — și cu meșteri zugravi, din acest oraș pontic căruia rușii medievali i-au atribuit totdeauna, nu fără un sentiment de pioșenie, o aură de celebritate, poate și pentru că aici primise botezul Vladimir, dar și datorită reputației de care se bucurau obiectele artistice de calitate executate aici, acele « korsunskie izdelia », ținute de ei la mare preț.

Nu încapă îndoială că mai tîrziu, în Rusia vor veni meșteri bizantini și din alte zone ale imperiului, din Constantinopol, din Salonic, din Creta, greci bineînțeles, dar la un moment dat și sîrbi, poate și bulgari, unele comparații ce se pot face între diverse opere din țările de baștină ale acestora cu lucrări din orașele rusești validînd această ipoteză. Emigrați în diferite perioade de criză, iar mai tîrziu din cauza iminenței pericolului otoman, mulți dintre artiștii sosiți în Rusia vor rămîne aici, identificîndu-se cu nevoile țării care devenea pentru ei o a doua patrie.

Desigur, ca și în cazul altor zone îmbrățișate de expansiunea artei bizantine, ca în cazul artei românești, de pildă, anumite precizări cu privire la aportul zugravilor străini și la corelarea acestui aport cu factorii locali se impun. Trebuie arătat din capul locului că deși sub anumite aspecte influența picturii bizantine asupra primelor opere rusești este coplesitoare, nu trebuie în 16

nici un caz să înțelegem pictura rusă veche ca pe o copie servilă a prestigioaselor prototipuri de la Constantinopol și de aiurea.

Cum o să avem atâtea prilejuri să constatăm, arta rusă în ansamblul ei și pictura în special se vor constitui într-o școală națională cu particularități distincte, cu multe trăsături originale, beneficiind de soluții proprii de rezolvare a problemelor ce i-au stat în față. Ea se va plămădi, altfel spus, ca o artă de sinteză în care sugestiile venite de la modelele străine sînt preluate în mod creator și integrate organic, hotărîtoare în obținerea sintezei respective fiind totuși contribuția elementului autohton, infuziile locale. Nu odată, în pictura unei biserici, în icoanele dintr-o anumită perioadă sau în miniaturile unui manuscris, vom distinge certe tendințe populare, reminiscențe uneori ale vechilor reprezentări pămîni. În imaginea unui Sf. Ilie, de exemplu, pot apare la un moment dat trăsăturile nu știu cărui patriarhal zeu slav, ca să nu pomenim încă de introducerea unor teme originale și mai ales de conținutul și de semnificațiile noi atribuite de zugravii ruși unor teme tradiționale bizantine împrumutate de ei.

Dar firește, pictura ipotetică sau dispărută a celor cîteva monumente din secolul al XI-lea la care ne-am referit se sustrage unor considerații mai de amănunt.

Abia în veacul următor, cînd construcția edificiilor de cărămidă ia avînt și practica decorării interioarelor cu mozaicuri și fresce capătă, alături de icoane și miniaturi, o mare extindere, au fost create și primele opere ce s'au conservat pînă astăzi. Dar înainte de a le analiza pe acestea, trebuie văzut cum se înfățișa cadrul general în care ele s'au ivit.

Se știe că în secolul al XI-lea statul kievean se afla practic la zenitul dezvoltării sale. Paralel cu o extindere considerabilă a teritoriului, ale cărui hotare sînt împinse, în timpul domniei lui Iaroslav cel Înțelept (1016—1054), pînă la Baltica, la Marea Neagră și la Volga, ceea ce caracterizează această perioadă de înflorire maximă a Rusiei kievene este dezvoltarea orașelor. În afară de centrele mai vechi, ca Novgorodul, Cernigovul, Kievul, situate pe « drumul de la varegi la greci », apar acum așezări noi, unele fără nici o legătură cu importanta arteră comercială amintită. Așa sînt, printre altele, Vitebsk,

Briansk, Grodno, Holm, Halici, din regiunile apusene, în cnezatele Halici și Volinia. Altele, ca Pskovul, Staraia Ladoga, Tverul s'au dezvoltat în jurul Novgorodului. În sfârșit, a treia mare zonă ridicată la o viață orășenească activă era cnezatul suzdalian, în nord-estul Rusiei de atunci, unde apar centre ca Suzdal, Vladimir, Iaroslavl, Rostov Veliki, Pereiaslav, Zaleski, iar mai târziu și Moscova. Desigur, aceste centre nu se dezvoltă deloc uniform. Unele dintre ele vor atinge punctul de maximă înflorire în secolele XII și XIII, iar altele, ca Moscova, mult mai târziu. Deocamdată cea mai intensă dezvoltare o cunoaște totuși Kievul, acest « părinte al orașelor rusești » (« mat gradov russkih ») din care cneazul Iaroslav va face, cum arată André Grabar, o adevărată capitală a artei. Impresionant ca mărime și ca număr al populației, avînd aproape 80 000 de locuitori, adică tot atît cît avea Parisul și de două ori cît Londra, Kievul devenise, la scara Europei de atunci, un centru economic, politic și cultural de prim rang. O tumultuoasă activitate economică, o amplă campanie de construcții ca și fastul și strălucirea de la curtea lui Iaroslav creaseră capitalei acestuia o asemenea faimă, încît un călător din acea vreme (Adam din Bremen) vedea în orașul de pe Nipru « un rival al Constantinopolului ». Aprecierea ne'ar putea părea desigur exagerată, ca și numărul de patru sute de biserici și opt piețe, pe care un alt contemporan străin (Dietmar din Merseburg) le atribuia Kievului. Ceea ce apare însă neîndoios, și o constată și Louis Réau⁷ care crede că orașul de reședință al lui Iaroslav « eclipsa cu certitudine reședințele primilor Capetieni », este nivelul de cultură relativ înalt atins în acea epocă de Vechea Rusie. Înființarea primelor școli și a unei biblioteci, inițierea activității cronicărești, promulgarea unui cod de legi socotit ca fiind unul dintre cele mai blînde din feudalismul timpuriu sînt acte de cultură care, asociate construirii unor catedrale și palate de o deosebită strălucire, ne dau imaginea pregnantă a stării de lucruri de care ne ocupăm.

Există însă și un alt aspect care conferă dimensiuni acestor realizări. Este vorba anume de faptul că procesul de dezvoltare respectiv se integrează unei sfere de civilizație general europene. Ducînd o politică de

deschidere spre toate țările continentului, intrînd în relații matrimoniale cu dinastiile domnitoare la Bizanț, în Anglia, Franța, Ungaria, Norvegia, Iaroslav facilita astfel o circulație a valorilor care ar fi avut cu timpul consecințe importante pentru evoluția artei ruse. Vremurile s'au arătat însă potrivnice și cursul urmat de desfășurarea ulterioară a evenimentelor a fost cu totul altul. Iar dacă am insistat asupra acestui aspect, am făcut-o tocmai pentru a pune în evidență gradul de izolare pe care avea să-l cunoască Rusia medievală în secolele următoare.

În adevăr, intrînd în faza așa-zisă de fărîmîtare feudală (*razdrobленost*), caracterizată prin afirmarea unor tendințe politice centrifuge, în urma unor înverșunate lupte între urmașii lui Iaroslav, Rusia kieveană a sfîrșit prin a se dezmembra în secolul al XII-lea într-o puzderie de mici cnezate de sine stătătoare și rivale, cu conducători și centre de interes proprii care, un veac mai tîrziu, aveau să devină, cu excepția Novgorodului, o pradă ușoară pentru hoardele mongole invadatoare.

Ceea ce a însemnat acest dezastru, se știe. Mai întîi un recul formidabil urmat de o stagnare din care regiunile devastate, luînd totul de la început, nu s'au smuls decît cu mari eforturi abia peste două secole. Dar aceasta a însemnat și întreruperea legăturilor cu vecinii. Se înțelege că situația creată nu putea favoriza cîtuși de puțin continuarea și dezvoltarea firească a relațiilor atît de fertile pe care le-a promovat Kievul în secolul al XI-lea. Și dacă pe lîngă toate acestea se mai au în vedere și deosebirile de ordin liturgic dintre răsăritul ortodox și apusul catolic, deosebiri accentuate mult după marea schismă din 1054, se va înțelege și mai bine de ce Rusia medievală se va afla multă vreme oarecum ruptă de curentele cultural-artistice ale Occidentului. În altă ordine de idei, așa cum scrie Marx, « acest jug — (tătaro-mongol, n.n.) nu numai că a asuprit dar a și pîngărit și secătuit însuși sufletul acelor popoare care-i căzuseră jertfă lui »⁸.

Înainte însă de a cunoaște acest crepuscul sumbru și de a se scufunda în marasmul celor două secole de dominație tătară, Kievul a fost înzestrat, în epoca sa de strălucire, cu opere de artă care merită toată atenția.

nologică unde pot fi studiate în bune condiții picturi păstrate din secolul al XI-lea, este catedrala Sf. Sofia (Sofiski sobor). Fără egal în arta rusă de dinaintea invaziei tătaromongole, această biserică fondată în 1037, adică la mai puțin de o jumătate de secol după Desiatinnaia lui Vladimir, întrunește în toate privințele, atât ca arhitectură cât și ca ansamblu decorativ, calitățile unei opere de maturitate. Nimic aici din timiditatea și modestia începuturilor; nici o reținere în promovarea proporțiilor, nici o economie în folosirea mijloacelor, nici o stângăcie în realizarea concepției care a stat la temelia edificiului. Dimpotrivă: dimensiuni impresionante, compoziție clară, bogăție ornamentală, coerență deplină între arhitectură și decorație picturală, cu un cuvânt, o operă desăvârșită. Lucru curios, istoria propriu-zisă a picturii ruse începe, astfel, în mod aproape neașteptat, cu o realizare de vîrf. Deci nu o evoluție lentă și laborioasă, nu acumulări cantitative (să amintim că a fost precedată de o singură construcție de zid), nu o ascensiune treaptă cu treaptă, ci dintr-o dată un salt pe culmi, așa ni se înfățișează acest început.

Dar fenomenul nu este cu totul necunoscut. Trei sute de ani mai târziu el se repetă aproape aidoma în Țara Românească, la Biserica Domnească din Curtea de Argeș — operă la fel de desăvârșită și iscată la fel de neașteptat fără o solidă și directă pregătire anterioară. Explicația este cunoscută. În ambele cazuri ea este aceeași: participarea directă la realizarea acestor monumente a unor meșteri străini. În adevăr, ar fi greu de susținut că meșterii ruși, care vor fi existat desigur către această dată, să-și fi format într-atît mîna și să fi stăpînit atât de bine meșteșugul încît să realizeze o operă de o asemenea valoare.

Dar chiar dacă această construcție, ca și altele mai târzii, a fost încredințată unor meșteri străini, greci, de bună seamă, apoi nu-i mai puțin adevărat că aceștia au trebuit să se supună unor imperative locale ce țin de climă, de natura materialelor de construcție, dar totodată și de gustul, de moravurile localnicilor, de concepțiile beneficiarilor etc. Fapt este că Sf. Sofia din Kiev se definește ca un complex artistic de o certă originalitate, ca un exemplu major de sinteză între unele elemente de import, provenite din diverse centre

artistice și factorii interni care au totdeauna rol decisiv.

Dacă ar fi să reținem doar numărul neobișnuit al cupolelor (treisprezece) preluat din arhitectura în lemn a Novgorodului și neîntâlnit nicăieri aiurea în cuprinsul artei bizantine și încă ar fi un motiv pentru aprecierea contribuției locale la realizarea acestui ansamblu. În orice caz, cel puțin din punct de vedere arhitectonic această biserică este un ciudat amestec de influențe asimilate și contopite într-un tot care se deosebește în egală măsură atât de bisericile din Armenia și Gruzia de unde se inspiră, cât și de unele prototipuri tradiționale, ca Sf. Apostoli și Nea Moni din Constantinopol, de la care reține de asemenea unele sugestii.

Ca pictură, în schimb, Sofia Kievului este foarte obedientă față de exemplele Constantinopolului. Modelul urmat în decorația interioară, în ordonarea și succesiunea iconografică a temelor, a fost cel urmat de zugravii de la Nea Moni. Poate doar existența laolaltă a mozaicului și frescei, rară la Constantinopol, să indice — cum sugerează L. Réau — și o altă sursă de inspirație. Cât privește folosirea însăși a mozaicului, prezența lui la Sf. Sofia și, cum o să vedem, la încă o biserică kieveană (Sf. Mihail Zlatoverhi) situează aceste două monumente vechi rusești în rangul unor edificii care fac fala Constantinopolului, a Salonicului, a Veneției.

Cu mozaicuri sînt acoperite la Sf. Sofia doar spațiile mai importante: turla centrală în întregime, împreună cu pandantivii și cei patru stîlpi principali de susținere și absida cea mare a altarului. Toți ceilalți pereți sînt decorați în frescă.

În aparență hibridă, această combinație nu impietează totuși cîtuși de puțin asupra unității ansamblului. Mozaicuri și frescă alcătuiesc laolaltă un sofisticat sistem iconografic pe al cărui eșafodaj se bizuie întreaga simbolică a dogmei statornicite de biserica ortodoxă. Începînd de sus în jos, într-o ordine care este aceeași ca la Nea Moni din Constantinopol, temele se înlănțuie în așa fel încît să ilustreze ideea centrală a bisericii creștine — aceea a comuniunii între lumea cerească și cea terestră. Imaginea centrală, adevărata cheie de boltă a acestui program iconografic este aceea a *Pantocratorului*, plasată în cupola centrală de unde domină

întregul ansamblu. Acest «*Vsederjatel*» (Atotțiitor), a cărui imagine s-a conservat destul de bine, atrage atenția prin chipul sever și neînduplecat, în evident contrast cu coloritul luminos al hytonului și mantiei — o fericită alăturare de liliachiu și albastru.

Examinînd în continuare ansamblul în ordine descendentă, cercetătorul de astăzi constată cu regret lucrarea nefastă a timpului. Din cei patru arhangheli cu aripile desfăcute s-a mai păstrat într-o stare precară doar unul. Tot la o singură figură (a lui Pavel) se reduce și registrul apostolilor dintre ferestrele turlei, iar dintre evangheliștii reprezentați pe pandantivi, n-a mai rămas să aducă mărturie despre fumusețea quartetului de odinioară decît singur *Marcu*, îmbrăcat într-un hyton verde peste care are aruncată o mantie violetă.

Figura cea mai impunătoare a ciclului este însă aceea a Maicii Domnului în chip de *Orante* — tip iconografic de veche tradiție întîlnit tot în mozaic și la Murano și întruchipînd însăși biserica creștină cu semnificația de ocrotitoare a neamului omenesc.

Conceput în acest spirit, într-o ținută hieratică solemnă, cu o privire aspră și abstrasă, acest personaj feminin dar de o austeritate oarecum virilă a însemnat pentru locuitorii Kievului ceea ce însemnase pentru atenieni zeița Palas Athena: simbolul curajului și al nestrămurării (comparația aparține lui Réau). De dimensiuni neobișnuite (6 m înălțime), monumentală, figura ei învăluită în odăjdii sofisticate, savant drapate, ce cad ritmic în cute paralele, împrumută de altfel ceva din statuara greacă. Această contiguitate rezultă și din impresia de volum pe care o dau trecerile subtile de la un ton la altul, ca și de forța cu care ea se reliefează pe fundalul neutru auriu, datorită culorilor destul de saturate ale cubulețelor ce o compun.

Sub figura grandioasă a *Fecioarei Orante* care ocupă întreaga concă a absidei se desfășoară, pe orizontală, două compoziții reprezentînd *Împărtășania apostolilor* (Euharistia). Simetria celor două scene, ritmul compozițional, cadența în care figurile ucenicilor se precipită către învățătorul lor conferă și acestui registru un aer grav și solemn, propriu întregului ansamblu.

În sfîrșit, un ultim registru este rezervat părinților bisericii: Grigorie Teologul, Ioan Zlataust (Gură de 22

aur), Vasile cel Mare ș.a., puternic individualizați, în ciuda dificultăților pe care le presupune tehnica pretențioasă a mozaicului.

Pentru a completa inventarul mozaicurilor de la Sf. Sofia, se cuvine a fi amintite și unele medalioane, cum sînt cele reprezentînd pe Maica Domnului, pe Ioan Botezătorul și pe Isus, alcătuiind compoziția *Deisis*. În sfîrșit pe doi dintre stîlpii de susținere ai cupolei centrale sînt înfățișați arhanghelul Gavril și Fecioara Maria în scena *Bunei Vestiri*, singurul episod din ciclul evanghelic reprodus în mozaic.

Dar nici elementele de decor, acele brîuri ornamentale de certă inspirație elenistică, ce separă între ele diverse scene, nu trebuie trecute cu vederea. De fapt ansamblul în întregime vădește din partea artiștilor care au participat la realizarea lui nu numai îndemînare, ci și o solidă cultură. Stăpînind meșteșugul încastrării în zidul proaspăt a micilor cubulețe smălțuite, într-o gamă de 177 de nuanțe, cîte au numărat cercetătorii sovietici ⁹, și animați de idealuri ce depășesc adesea nivelul cugetării religioase, mozaicarii de la Sf. Sofia, cel puțin opt la număr, cum crede Lazarev ¹⁰, au creat o operă lipsită de orice iz provincial și comparabilă ca valoare cu mozaicurile de la San Marco (Veneția) și de la Torcello, cu toate că le precede pe acestea cu cîteva decenii ¹¹.

Fapt însă și mai demn de luat în seamă este că mozaicurile de la Sf. Sofia n-au rămas în Kievul secolului al XI-lea un caz izolat. O altă catedrală a orașului (Sf. Mihail Zlatoverhi) a beneficiat și ea, înainte de a fi demolată, de această tehnică delicată și costisitoare. Ba mai mult, unele compoziții de aici (transferate în alte locuri, în parte la Galeria Tretiakov) suportă cu succes comparația cu mozaicurile de la Sf. Sofia. Este, nu mai departe, cazul compoziției pe tema *Euharistiei*, în care apostolii au mișcări mai vii decît cei de la Sf. Sofia, sînt mai individualizați, răspund unui repertoriu de forme mai variate, vădînd astfel o mai atentă luare aminte la realitatea înconjurătoare din partea meșterilor, printre care cercetătorii sovietici bănuiesc de astă dată și existența unor ruși.

Și mai pronunțat apar aceste trăsături în figura arhidiaconului Ștefan și în cea a Sf. Dimitrie din Salonic

(Solunski), transferată la Galeria Tretiakov, unde se află în prezent. În acest din urmă caz ne-am distanțat enorm de chipurile impersonale și oarecum schematice de la Sf. Sofia. În fața noastră se află acum un sfânt militar — patronul cneazului — și dacă, poate, în trăsăturile portretistice exterioare, puternic individualizate de altminteri, el nu le împrumută pe ale celui din urmă, în ceea ce privește profilul moral, portretul interior adică, imaginea respectivă întruchipează desigur, în concepția artistului, calitățile cerute unui conducător feudal. Eroul este înfățișat într-o atitudine dîrză, de strajă, cu o mîină pe lance, și cu alta sprijinită în scut, exprimînd în același timp voință, bărbăție, curaj, dar și bunătate suverană.

Un mare spor la încărcătura emoțională a acestui chip deosebit de expresiv îl constituie coloritul, armonizarea tonurilor reci de albastru cu aurul patinat și cu accentele de brun și roșu închis. Fără contraste puternice, ținută într-un registru coborît și grav, cromatică are aici, în adevăr, o nobilă vibrație, rezultat al unui îndelung proces de decantare pentru care rafinații artiști din Kiev aveau și pregătirea, și gustul necesar.

Despre răspîndirea tehnicii mozaicului în Rusia kieveană mai aduc mărturie și unele fragmente provenind de la biserica mare a Lavrei Pecerska¹², un panou cu imaginea unui arhanghel de la biserica Mîntuitorului (Spas na Berestove) și alte cîteva fragmente găsite în cursul săpăturilor arheologice printre ruinele palatului princiar, acestea din urmă pe teme laice, firește.

Cît privește pictura monumentală, ea era și mai răspîndită. În virtutea dimensiunilor neobișnuite ale catedralei Sf. Sofia, ciclul picturilor de aici reprezintă, după aprecierea lui André Grabar, cel mai vast ansamblu realizat vreodată în cuprinsul artei bizantine¹³. Din păcate însă, fresca a avut de suferit și mai mult decît mozaicul și ceea ce mai poate fi admirat astăzi, ca opere originare, constituie doar o infimă parte din ansamblul inițial.

A existat, desigur, un ciclu cristologic, prăznicarele, un ciclu hagiografic, o teorie de sfinți, prooroci etc. Vom trece însă peste ele pentru a ne opri atenția asupra unor momente de un interes mai special. Este vorba în primul rînd de scene din viața sfinților patroni ai

ctitorilor: Sf. Ana, Sf. Petru și arhanghelul Mihail pictate în capelele laterale ale bisericii. Este vorba apoi despre portretul votiv, o compoziție foarte amplă reprezentând pe Iaroslav cu chivotul lăcașului în mână, pe doi fii ai săi și pe soție, cneaghina Irina împreună cu trei fiice ale sale. Acestea din urmă ocupă peretele sud și s-au păstrat cel mai bine.

Cu totul neobișnuite, rarissime în cadrul artei medievale, cel puțin ca amplasare, sînt frescele de pe pereții scărilor ce duc la galeria bisericii, aceste scări fiind în legătură și cu palatul cneazului. Numai așa se explică de fapt că scene cu totul profane erau tolerate în incinta unui așezămînt religios. Ele reprezintă un hipodrom pe care se desfășoară lupte și jocuri, scene distractive cu muzici, canți, dansatori, saltimbanci, o vînătoare de urși și, de asemenea, o asistență în care unii cercetători au văzut chiar pe cneaz cu suita sa, în timp ce alții, cum ar fi Kondakov, plasează întregul spectacol la Constantinopol în prezența împăratului.

Și într-o eventualitate și în alta, reflexul vieții palatine de la curtea lui Iaroslav este evident și în orice caz avem aici și o mostră a artei aulice kievene, artă destul de liberă, îndrăzneță uneori pînă la licențe și optimistă, afirmînd încredere în viață, interes pentru aspectele realității înconjurătoare.

De altfel, în general, în pictura Sf. Sofia, se simt unele stări de spirit care puteau fi mai degrabă ale unor ruși decît ale unor artiști străini. Ele au dus la concluzia, întărită și de unele trăsături stilistice ca și de existența, printre imaginile pictate, a unor chipuri etnice slave, că alături de pictorii bizantini au participat aici și zugi ruși.

În perioada de apogeu a dezvoltării sale, Kievul s-a putut mîndri și cu alte monumente în afara catedralei Sf. Sofia. Desigur nu așa de mari. Dar sub aspectul decorației interioare, așa cum s-a putut constata în cazul mozaicurilor de la catedrala Sf. Mihail Zlatoverhi, ele nu erau cu nimic inferioare. Dovadă și frescele de la biserica Sf. Kiril (Kirilovski), mai ales cele din diaconicon ilustrînd momente din viața patronului. Tot aici a fost zugrăvită prima *Judecată de apoi* cunoscută în pictura rusă. În grafismul acuzat al acestor fresce, în conturul angulos al imaginilor, s-a văzut o influență

a mozaicului, influență ce va fi constatată de altfel și în icoane. Cît privește paternitatea acestor fresce, însuși faptul apariției unor inscripții în slavonă este o dovadă a participării artiștilor locali, artiști care cunosc însă bine arta bizantină și poate chiar pe cea romanică. De fapt, către sfîrșitul secolului al XI-lea, artiștii ruși sînt nu numai presupuși dar și atestați nominal de izvoarele scrise. Unul dintre aceștia este iconarul ALIMPI despre care se pomenește pe un ton elogios într-un « Pateric ». Alimpi (o formă coruptă de la Olimpian?) avea și un discipol, GRIGORI, iar la rînduși învățase meșteșugul în centrul de mozaicari și frescari din Lavra Pecerska din Kiev, deci de la meșteri mai bătrîni dintr-o generație anterioară.

Din păcate nici lui Alimpi și nici altor zugravi nu li se poate atribui cu certitudine vreo operă anume în această perioadă. Chiar dacă au și existat personalități marcante și desigur ele nu pot fi negate, rareori se poate determina cu precizie ce le aparține, deoarece, ca pretutindeni în evul mediu timpuriu, opera de artă este produsul colectiv al atelierului de meșteri specializați fiecare într-o direcție: în trasarea conturilor unii, în pictarea chipurilor alții și, tot așa, în costume, în peisaje sau în ornamente.

În timp ce Kievul este șantierul unor mari construcții arhitecturale somptuos decorate cu mozaicuri și fresce, încercări remarcabile de a-l imita se fac și în alte orașe. Pe măsură ce viața economică se dezvoltă, apar și aici cetăți fortificate, palate (așa zisele *tereme*) și mai ales mînăstiri și biserici. Paralel cu extinderea ariei de cuprindere a orașelor respective, se produce însă și o diferențiere stilistică și tematică. Această diferențiere la care contribuie atît condițiile locale variate de la o zonă la alta, cît și influențele ce acționează din diferite direcții, se adîncesc din ce în ce mai mult, și, în consecință, centrele respective se constituie în școli artistice locale cu trăsături proprii.

Pentru epoca la care ne referim, fenomenul este vizibil însă mai mult în arhitectură. Întrucît în cele mai multe localități pictura a pierit cu desăvîrșire sau a fost grav alterată de refaceri succesive, putem urmări bine o evoluție stilistică a genului numai în două centre mari: Novgorodul și regiunea Vladimir-Suzdal, aceasta din

urmă devenind cu timpul nucleul viitorului stat centralizat rus, așa-zisa Moskovie cu marele centru economic, politic și cultural — Moscova. Acestor două centre le vom consacra, de aceea, capitole separate. Cît privește orașele Cernigov, Smolensk, Poloțk, înzestrate în sec. al XI-lea cu catedrale impunătoare, despre pictura acestora nu putem judeca astăzi decît prin analogie cu ceea ce s-a conservat la Kiev.

O soartă diferită au avut monumentele din orașele cnezatelor apusene (ale Haliciului și Volîniei). După ce a cunoscut, ca și Kievul, dezastrul provocat de invazia tătară, întreaga regiune a căzut în secolul al XIV-lea sub stăpînirea ducatului Lituaniei, apoi sub cea a Poloniei. Consecința a fost trecerea la catolicism însoțită de masive împrumuturi din arta apuseană care se adăugau, în ceea ce privește arhitectura, unor elemente romanice integrate și asimilate încă din secolele XI—XII. Dar înainte de a ceda locul artei de tradiție apuseană, legată de catolicism, pictura rusă a cunoscut ea însăși o oarecare expansiune în Polonia secolului al XV-lea. Astfel, ducele lituanian Vladislav Jagello și, după el, fiul său Cazimir, rege al Poloniei, prezidează introducerea picturii de tradiție rusă la Lublin și respectiv la Cracovia. Aici cel puțin, participarea zugravilor ruși la pictarea capelei Sf. Cruce din Wavel, în 1474, este mai mult decît sigură. Nici nu s-ar putea explica altfel prezența inscripțiilor rusești și nici a imaginilor celor doi sfinți fondatori ai Lavrei Pecerska din Kiev: Anton și Theodosie. André Grabar care constată această adîncă penetrație a picturii ruse merge și mai departe și o semnalează chiar și la Lujeni (R.S.S. Ucrainiană), ctitoria din 1453 a lui Teodor Vitold¹⁴.

Pictura de icoane. Alături de mozaic și de pictura murală, o adevărată eflorescență cunoaște în Rusia kieveană și pictura de icoane¹⁵. Întrucîtva, aceasta a și precedat-o de fapt pe cea dintîi, iar stilistic s-a impus cu mai multă forță ca școală de sine stătătoare mai ales în nord, la Novgorod, unde se dezvoltă cîteva tendințe cu totul originale.

Totuși, datorită caracterului portabil al icoanelor, este greu de făcut atribuirii cît de cît sigure unui centru sau altuia. Erau ele pictate la Constantinopol, la Kiev, la Novgorod sau la Vladimir? Fapt este că, așa cum



Inițială
în Evangheliarul Iuriev

constată André Grabar ¹⁶ icoanele din secolele XII—XIII păstrate în Rusia le depășesc uneori pe cele conservate în alte părți atât prin puritatea stilului cât și prin caracterul lor ornamental, prin fermitatea desenului, prin nivelul tehnic ridicat.

Una dintre cele mai renumite icoane din lume, *Maica Domnului din Vladimir* (Vladimirskaia Bogomater) este 28

de proveniență bizantină. Primită în dar de către marele cneaz, înainte de 1155, ea a devenit de-a lungul întregului ev mediu rusesc un fel de drapel și talisman totodată; un obiect considerat purtător de biruință și un simbol al puterii, ce se transmitea odată cu sceptrul din generație în generație, dintr-un centru politic într-altul. Dar nu numai atât, această icoană reprezenta totodată un ideal, o atitudine morală și desigur una estetică în care adoratorii ei și-au recunoscut propriile idealuri și atitudini de viață. Nu degeaba ea a fost asimilată de patrimoniul picturii ruse ca un model de urmat, inspirînd pe mulți iconari care au ridicat umanul sentiment matern al « umileniei » în planul artei. Scăpată de la multe primejdii, restaurată o singură dată, păstrînd, de fapt, din pictura originală doar fețele mamei și copilului, această icoană de tipul *Eleusa* (*Umilenie*) se păstrează astăzi la Galeria Tretiakov.

Cît privește celelalte icoane de mare valoare din aceeași perioadă, în atribuirea lor se recomandă circumspecție și este mai potrivit ca ele să fie tratate la capitolul picturii din Novgorod, unde aceste începuturi vor fi prodigios continuate, Kievul însuși și mai tîrziu și Moscova apărînd la iconarii de aici ¹⁷.

Miniatura. Dacă nu se poate atribui cu certitudine meșterilor din Kiev vreo icoană, n-au parvenit, în schimb, cîteva manuscrise miniaturate care emană cu siguranță din chiliile scriptorii ale mînăstirilor din orașul de pe Nipru.

Dintre aceste manuscrise, de o faimă deosebită se bucură « *Evangelia lui Ostromir* » copiată în 1056—1057 de către diaconul GRIGORI pentru posadnikul Novgorodului. Ea conține imaginile a trei evangheliști: Ion, Luca și Marcu. Sînt tratați plat, prin contururi schematice, într-un stil care amintește emailurile cloazionate. Evanghelistul Marcu, de pildă, împreună cu simbolul său, leul, apar într-un cadru cvadrilobat ce se detașează dintr-un pătrat supraîncărcat cu elemente florale de decor. Departe de a mai prezenta însușiri comune cu arta bizantină, aceste miniaturi dau mai degrabă oarecare teme să se vadă în ele unele înrîuriri ale miniaturii apusene, ottoniene în special.

Influențe certe ale miniaturii romanice ottoniene prezintă « *Psaltirea din Trier* » aparținînd Gertrudei.

Această prințesă germană căsătorită cu cneazul Iziaslav (1078—1087) a adus cu sine la Kiev o psaltire latină căreia un miniaturist rus i-a adăugat cîteva file cu rugăciuni latine pe care le-a ilustrat în stilul bizantin tradițional, dar nu fără a ține seamă de opera miniaturistului german. Printre imaginile adăugate de artistul rus figurează o *Naștere a lui Isus*, o *Răstignire*, un *Cristos pe tron* și portretul colectiv reprezentînd pe Gertruda, pe fiul ei Iaropolk și pe soția acestuia Irina, toți în atitudine de prosternare la picioarele sfîntului Petru. Asemenea imagini inspirate de realități nu sînt izolate. În « Izbornicul » lui Sveatoslav copiat în 1073 de către diaconul IOAN după un original bulgar din sec. al X-lea, cneazul împreună cu soția și fiii săi apar în somptuoase veșminte în care abundă aurul și culorile vii. Culegerea conține și vignete. Una din ele redă o biserică stilizată integrată unui ornament luxuriant. Conține de asemenea semnele zodiacului.

În lumea orașelor din Vechea Rusie, Novgorodul a avut un rol deosebit. Parte integrantă din statul kievan, situat aproape de extremitatea nordică a «drumului de la varegi la greci» și anume la punctul unde râul Volhov își ia cursul din lacul Ilmen, orașul a cunoscut încă din secolul al X-lea o intensă dezvoltare pe care a datorat-o în special activității comerciale.

La început, marele cneaz de la Kiev își exercita puterea aici printr-unul dintre fiii săi, de obicei cel mare. Dar pe măsură ce Kievul își pierde din autoritate, iar mișcarea centrifugă a diferitelor ținuturi se accentuează în cursul procesului de fărâmițare feudală, Novgorodul se emancipează de sub tutela orașului de pe Nipru într-atît încît, după moartea lui Vladimir Monomahul, își dobîndește deplina autonomie. Începînd cu anul 1136 orașul devine republică, păstrînd totuși în slujba sa pe cneaz căruia îi limitează prerogativele la acelea ale unui fel de condottier chemat să conducă lupta, ori de cîte ori aceasta este impusă din afară de către diferiți dușmani. Aleksandr Nevski a ilustrat în modul cel mai strălucit acest rol în războaiele pe care le-a purtat biruitor împotriva invadatorilor suedezi și teutoni la 1240 pe Neva și respectiv, la 1242, pe lacul Ciud.

În rest, treburile legate de guvernarea republicii cădeau în sarcina unei «vece» (consiliu), constituite din boieri și mari negustori avînd în frunte un «posadnik» (un fel de pîrcălab) secondat de un arhiepiscop, autonom și acesta la rîndul său, pe linie ecleziastică, întrucît reușește să se smulgă aproape complet autorității exer-

citade de mitropolia din Kiev, mai ales după invazia tătaromongolă.

Asemănările Novgorodului cu « orașele libere » germane sau cu « comuna » de tip italian sînt evidente. Ele se extind și asupra structurii sociale a locuitorilor împărțiți în bogați (*jiŭe liudi*) și săraci (*ciornîe liudi*), opuși unii altora cu aceeași ireductibilă ură de clasă pe care o constatăm în Florența medievală între *popolo grasso* și *popolo minuto* și care a dus la nenumărate și violente conflicte de-a lungul secolelor. Aceste similitudini cu orașele apusene nu trebuie să ne surprindă pentru că, într-o măsură mai mare decît Kievul, Novgorodul s-a aflat în foarte strînse relații cu Apusul. El a avut raporturi dintre cele mai active cu *Hansa* orașelor baltice și germane. Negustorii din Gotland și cei hanseatici aveau antrepozite și factorii în orașul de pe Volhov iar « kupetii » ruși de aici făceau un negoț întins ce și găsește reflectarea și în vechea *bîlină* despre Sadko.

Prin intermediul ligii hanseatice « Domnia Sa Marele Novgorod » (cum i se spunea în vechime orașului) a fost înrîurit într-o oarecare măsură de cultura germană, fapt în stare să explice multe trăsături proprii dezvoltării sale. Pentru că iarăși, mai mult decît Kievul și mai mult decît orice alt oraș al Vechii Rusii, Novgorodul își făurește de timpuriu o cultură a sa originală, inimitabilă, diferită mult de cea bizantină, în ciuda unor permanente legături cu Constantinopolul.

Importanța Novgorodului crește pe toate planurile: economic, politic, cultural-artistic, mai ales după ce Kievul și majoritatea orașelor rusești cad pradă pustii toarei invazii a tătarilor.

Favorizat de așezarea sa geografică, la o depărtare considerabilă de năvălitori și la adăpostul unei regiuni de lacuri și păduri, el a evitat dezastrul, plătind tătarilor, în calitate de vasal, doar un tribut vremelnic. Pacea relativă de care s-a bucurat i-a îngăduit în schimb ca, paralel cu expansiunea economică, să cunoască și una politică. Astfel că prin Novgorodul medieval trebuie să se înțeleagă nu numai orașul respectiv (de fapt un fel de metropolă), ci o entitate geografică deosebit de vastă care cuprinde, în epoca de apogeu corespunzătoare secolelor XV—XVI, toată partea septentrională

a Rusiei, desfășurată longitudinal de la Marea Baltică la Ural și trecînd chiar dincolo, în Siberia occidentală. Sub stăpînirea Marelui Novgorod s'au aflat în diferite perioade așezări orășenești și puncte de interes artistic ca Pskov, Tver, Staraia Ladoga, Viatka, Solvîcegodsk, Veliki Ustiug, Solovețki și, în timpul lui Aleksandr Nevski, chiar Moscova, pe atunci abia un centru lipsit de însemnătate al unei regiuni restrînse.

Se înțelege așadar, că și din punct de vedere artistic, în momentul cînd îi consacram un capitol aparte, Novgorodul trebuie înțeles nu ca un centru izolat, ci sub aspectul integrității aceluia ansamblu de opere artistice care au luat ființă pe teritoriul de sub stăpînirea sa. El constituie în acest sens un strat de civilizație de sine stătător, o școală artistică renumită, cu trăsături distincte și cu un aport esențial la patrimoniul artei ruse în general.

Faptul apare și mai evident dacă se ia în considerare continuitatea efortului artistic al Novgorodului, efort susținut de-a lungul a mai bine de o jumătate de mileniu fără întrerupere, ceea ce n'a fost cazul cu nici un alt oraș rusesc medieval. În sfîrșit, pentru studierea artei ruse vechi, Novgorodul se află încă odată într-o situație privilegiată deoarece, așa cum arată savantul sovietic M. K. Karger¹⁸, devenind, din secolele XVIII—XIX, un oraș provincial fără importanță, el n'a fost supus păgubitoarei (pentru vechile monumente) opere de sistematizare ca alte orașe, astfel încît aici s'au conservat într-o stare bună lucrări de artă celebre. Din nefericire, în timpul celui de al doilea război mondial, naziștii au cauzat monumentelor din regiunea respectivă, în special ansamblurilor de pictură monumentală distrugeri uneori ireversibile. Spre deosebire de operele de arhitectură mai lesne de reconstituit, numai o parte din picturile deteriorate au putut fi restaurate, altele, pierdute pentru totdeauna, existînd astăzi numai în reproduceri. În schimb, cercetătorii au continuat și în ultima vreme acțiunea mai veche de îndepărtare a straturilor de var ce acopereau pictura originală. Ei au dat astfel la iveală multe opere necunoscute în trecut. Împreună cu icoanele cărora li s'a aplicat același delicat tratament de înlăturare a straturilor mai recente pentru a fi puse în lumină imaginile inițiale, compozițiile murale care pot fi

văzute astăzi constituie fără îndoială un patrimoniu inestimabil vrednic de cea mai atentă studiere. Asupra lor trebuie, de aceea, zăbovit mai îndelung.

Deși în cadrul picturii novgorodiene se poate distinge o diversitate de maniere și stiluri, ca și certe schimbări survenite de la o epocă la alta, din examenul atent și comparativ al acestei școli cu altele, se degajă și constatarea câtorva trăsături generale. Bunăoară, spre deosebire de arta aulică a Kievului, în promovarea căreia marele cneaz avea totdeauna un cuvânt de spus, conducerea activității artistice a Novgorodului era într-un fel apanajul obștei. Cu puține excepții, bisericile ridicate aici sînt în adevăr ctitorite de tîrgoveți, negustori și breslași, și aceștia își impuneau pînă la urmă gustul lor, diferit de acela al marilor feudali. Urmarea firească se poate constata în caracterul mai popular, presupunînd și infuziuni folclorice uneori, al frescelor, icoanelor și miniaturilor create aici. O altă consecință a aceluiași fapt o constituie caracterul auster al acestei arte. Este o austeritate ce te izbește de la prima vedere, în arhitectură mai cu seamă; monumente modeste ca dimensiuni, materiale de construcție ieftine, lipsa elementelor ornamentale etc. . . Dar nici pictura murală nu este concepută în alt spirit. Sobrietatea coloritului reținut și redus adesea la tonuri de simplu grișai denotă aceeași dispoziție spre simplitate, spre economie de mijloace.

S-ar părea că această orientare este contrazisă, în schimb, de pictura icoanelor, foarte viu, aproape strident colorate. De fapt însă, acest colorit nu este decît un alt aspect al caracterului oarecum primitiv și popular, propriu artei novgorodiene în general. Ceea ce am putea defini ca «primitiv» în operele artiștilor din zona discutată se datorește pe de o parte depărtării de sursele bizantine și kievene mai rafinate, iar pe de alta supraviețuirii în condițiile de izolare geografică ale acestui miazănoapte rebarbativ, a unor elemente gentilice locale.

Nu trebuie uitate, de asemenea, nici efectele puternicelor mișcări eretice, cum a fost aceea a *strigolnicilor* care contestau, asemenea bogomililor din Peninsula Balcanică, ierarhia bisericească, considerînd în elanul

lor democratic, că fiecare om poate să comunice cu Dumnezeu. În legătură cu aceste «erezii», dar și cu însuși faptul că arhiepiscopia de Novgorod și-a dobândit de timpuriu o reală autonomie, trebuie pusă și prolifeferarea tematică a picturii de aici, știut fiind că zugravilor novgorodieni le revine meritul de a fi gândit și pus în practică o serie de soluții artistice noi precum și un întins repertoriu de inovații iconografice și de forme, mărturie a spiritului lor inventiv. Dacă n-ar fi să amintim decât aportul lor la crearea iconostasului și încă ar fi o recunoaștere a contribuției decisive a acestui vechi centru rusesc la pictura de icoane care a fost, se pare, adevărata sa vocație.

Nu trebuie trecute cu vederea, când este vorba de a determina în linii generale trăsăturile artei din această provincie nici elementele de influență apuseană ce au pătruns aici o dată cu bunurile materiale vehiculate în procesul de schimb. Dar aici trebuie avut în vedere și sensul opus în care circulă bunurile spirituale. Pentru că, în adevăr, dacă unele elemente de artă gotică sau renescentistă sînt asimilate de arta de tradiție bizantină a Novgorodului, nu-i mai puțin adevărat că și aceasta din urmă iradiază înspre vest putînd fi sesizată, de pildă, de A. Grabar¹⁹ pînă în insula suedeză Gotland, unde există o biserică din sec. XII—XIII cu resturi de pictură bizantină (evident influențată de Novgorod). Și cazul nu este unic.

În sfîrșit, tot ca o trăsătură generală lesne de surprins în pictura novgorodiană, ar trebui poate relevată semnificația ei pronunțat patriotică, dacă aceasta n-ar fi, însă, proprie întregii picturi ruse medievale, ca un reflex al stării de spirit întreținute de lupta multiseculară dusă de poporul rus împotriva jugului tătăresc, iar în anumite perioade și împotriva unor vrăjmași din vest.

Cele mai vechi picturi păstrate la Novgorod datează din secolul al XI-lea. Ele aparțin, ca și în cazul Kievului, unui monument care este cel mai vechi și cel mai mare totodată, Sfînta Sofia. Este vorba de o catedrală princiară construită de fiul lui Iaroslav cel Înțelept, Vladimir, dar nu la proporțiile celei de pe Nipru și nici atît de somptuos înzestrată deși, într-un fel, întrecînd-o

pe cea dintîi prin logică și simplitate, prin gradul de adaptare la condițiile climatice locale. O dovadă a acestei adaptări o constituie cele cinci cupole de o formă ce tinde de pe acum spre aceea a bulbului de ceapă (de influență orientală, firește) atît de caracteristică arhitecturii ruse și atît de potrivită cu rigorile iernilor bogate în căderi de zăpadă ale acestei regiuni a globului. O altă caracteristică arhitectonică ce se impune ca regulă în bisericile novgorodiene o constituie îngustimea ferestrelor dictată de aceleași condiții aspre din lungul anotimp friguros.

Cît privește pictura murală (despre mozaic nu poate fi vorba în această zonă), ea a fost realizată la Sf. Sofia, în cel puțin trei etape. În prima, imediat după ce biserica a fost isprăvită (1052), au fost pictate, cum presupune M. K. Karger²⁰, doar două compoziții mărginite de chenare, asemenea icoanelor, de o parte și de alta a portalului de sud. Din ele s-au păstrat numai chipurile sfinților împărați Constantin și Elena, aceasta din urmă fiind însoțită de o inscripție ortografiată cu caractere rusești și în dialect local: « Olena », de unde ipoteza că realizarea picturii respective este opera unui zugrav rus. De altfel, către aceeași concluzie conduce și calitatea rudimentară a compoziției: schematică, lipsită de relief, trasată printr-un contur destul de stîngaci ce trădează lipsa de experiență și de cultură a artistului local, deși un cercetător ca Charles Delvoye²¹, surprinde unele asemănări ale acestui portret cu figura împărătesei Zoe de la Sf. Sofia constantinopolitană (pete roșii pe obraz, coroană de un anumit tip pe cap, veșminte cu pietre prețioase etc.)

A doua etapă și cea mai importantă în realizarea ansamblului decorativ de la Sf. Sofia s-a desfășurat cu o jumătate de secol mai tîrziu, în 1108 și ea a cuprins de astă dată aproape întregul interior al clădirii, cu excepția pridvorului. Nu toate picturile realizate acum au învins însă stihia timpului. Cel mai bine au rezistat cele din turlă: *Pantocratorul* (dar numai pînă în 1941 cînd a pierit în distrugerile provocate de ocupanți) și *Proorocii* de pe spațiile dintre ferestrele turlei. Destul însă pentru a permite cercetătorilor să descifreze nu numai o puternică înrîurire a școlii constantinopolitane, dar și mai multe maniere (patru după Karger) toate aparținînd,

se pare, unor zugrăvi ruși, judecînd după același aspect schematic, osificat, lipsit de suplețe pe care l-am constatat și în pictura din prima etapă.

În sfîrșit, abia într-o a treia etapă, în 1144, au fost realizate frescele din pridvor descoperite sub nivelul actual al podelei care în decursul timpului a tot fost înălțată odată cu nivelul solului din jurul monumentului. Scena cea mai importantă a acestui ciclu este un *Deisis*, dar nu sînt lipsite de semnificație nici fragmentele reprezentînd capetele unor personaje ce purtau cușme din recuzita vestimentară a cnezilor, de unde și presupunerea că ne aflăm în fața unor fragmente din portretul votiv. Pictura de la Sf. Sofia a fost urmată la scurtă vreme de alte ansambluri. Numai în a doua jumătate a secolului al XII-lea, s-au construit aici vreo douăzeci de biserici, majoritatea decorate cu fresce. Dar nu toate sînt în incinta orașului. Unele se află chiar la distanțe apreciable de el, cum sînt de pildă Spaso-Mirojski aproape de Pskov și Sf. Gheorghe la Staraia Ladoga (un avanpost al Novgorodului pe malul lacului Ladoga). Dintre cele aflate în proximitatea orașului, Biserica Mîntuitorului (Spas) de pe Dealul Neredița este cea mai importantă. Merită apoi menționată chiar în oraș o mare catedrală palatină, Sf. Nicolae, ridicată în 1113 la curtea lui Iaroslav. Aceasta din urmă prezintă caracteristicile edificiilor de paradă avînd cinci cupole și fiind decorată în exterior cu o bogată și expresivă plastică ornamentală din nișe și arhivolte, iar în interior cu fresce apropiate stilistic de pictura kieveană, cum se poate vedea în compoziția cu *Iov în mizerie* pe peretele de apus.

Aproape de Novgorod se află și marele complex mînăstiresc Antoniev întemeiat de Anton Romanul, un imigrant bogat, originar din Roma și pripășit în aceste locuri în împrejurări înnobilate de legendă. Construită în 1117 și decorată în 1125 cu fresce, catedrala mînăstirii Antoniev anticipează de fapt ultima etapă a zugrăvirii Sf. Sofiei, alături de care apare, așadar, ca cel mai vechi ansamblu monumental al Novgorodului. Deși se află într-o stare precară, pictura respectivă îngăduie totuși unele observații interesante. Reține de pildă atenția înrudită stilistică dintre ea și pictura romanică apuseană, cum se poate constata în altar. Figura unui sfînt bătrîn, ca și aceea în semiprofil a unui tînăr acuză tră-

sături foarte specifice școlii italiene pentru promovarea căroră ctitorul, dacă n-a folosit cumva meșteri aduși cu el din patrie — ceea ce n-ar fi exclus — va fi fost insistat în chip deosebit pe lângă zugravii locali.

Un aspect cu totul inedit îl prezintă și o serie de imagini realizate pe zid din simple linii trasate, ca în tehnica grisaiului, cu o singură culoare, roșie. Printre ele se află și figura unui om în caftan, sumar și stîngaci desenat și despre care s-a emis părerea că ar putea fi meșterul constructor al bisericii, PIOTR, nume scrijelit în zid lângă personajul respectiv ²².

Ținînd seama că sînt cele mai vechi picturi murale din Pskov, frescele catedralei Preobrajenski (Schimbarea la față) a mînăstirii Mirojski, menționate deja, își au importanța lor de netăgăduit. Adevărate culmi de măiestrie ating însă, în pictura regiunii respective, în secolul al XII-lea, numai două ansambluri: cel de la Staraia Ladoga și Neredița.

Surprinzătoare prin stilul lor elevat și într-un fel inexplicabil, în contextul general, sînt frescele de la Staraia Ladoga. Pictate imediat după 1164 de zugravi ruși, judecînd după inscripțiile slave, imaginile de aici au o eleganță rafinată realizată printr-o savantă caligrafie a liniilor, printr-o anumită moliciune a mișcărilor, printr-un aer aristocratic de aleasă spiritualitate — trăsături ce contrastează cu pictura Novgorodului în general. Și totuși aici se impun cel puțin două din caracteristicile dominante ale acestora.

În primul rînd o alungire a personajelor fără a se tulbura jocul proporțiilor, aceasta ca un corolar al tendinței spre verticalitate a arhitecturii novgorodiene și, în al doilea rînd, propensiunea pentru alb, abuzul de *belila* folosită în trasarea unor linii, prin care se obțin efecte puternice, atît decorative cît și în sensul potențării expresivității și al adîncirii psihologiei personajelor. Sînt evidente aceste caracteristici în figura *Pantocratorului*, în cele ale *Profeților*, în fragmentele din scena *Județului* și mai cu seamă în imaginea din diaconicon a patroșului bisericii, *Sf. Gheorghe* pe un fantomatic cal alb. Pictura de la Staraia Ladoga, foarte specific rusească de altfel, va rămîne pînă la urmă un caz destul de izolat. Poate doar la biserica Buna Vestire din satul Arkaji (1189) transformată de naziști în grajd și serios avari-

ată, să mai putem surprinde particularitățile enumerate mai sus.

Cît privește celălalt edificiu important amintit — Biserica Mîntuitorului de pe dealul Neredița, aici sîntem trimiși dintr-o dată aproape la polul opus. Biserica este ultima construcție princiară, dar în aspectul ei arhitectonic, în dimensiunile ei reduse, aidoma celor proprii micilor bisericuțe ridicate de boieri și tîrgoveți, se simte deja decăderea puterii cneazului.

Pînă la ultimul război, cînd acest edificiu a fost distrus pînă în temelii, aici se păstra cel mai complet ansamblu de pictură monumentală rusă, admirabil conservat și, din fericire, studiat în amănunt și fotografiat, ceea ce permite astăzi reconstituirea imaginară destul de exactă a programului său iconografic. Totul era acoperit aici cu frescă; cupola, bolțile, arcele, stîlpii, diferitele compoziții alcătuiind laolaltă un sistem infailibil care începea, ca de regulă, cu imaginea lui Cristos în singura cupolă a bisericii, redat însă în scena *Înălțării* și susținut de șase îngeri. Urmau, în turlă, un registru al apostolilor, altul al profetilor cu phylactere desfășurate în mîini, iar pe pandantivi cei patru evangheliști. În sfîrșit cei patruzeci de mucenici decorau în medalioane arcurile cupolei, iar la baza tamburului mai apărea de două ori Dumnezeu: odată ca *Sf. Față* (Crist acheiropoiet) și odată cu barbă ca *Cel vechi de zile*. În conca absidei era zugrăvită Fecioara în chip de *Orantă* avînd la gît un medalion cu chipul nimbant al lui *Crist Emmanuel*, iar dedesubt era plasată *Euharistia* care împărțea hemisiclul altarului cu un *Deisis* dezvoltat.

Prăznicarelor le erau rezervați pereții laterali ai naosului, pe cel de sud aflîndu-se și portretul votiv al cneazului Iaroslav Vladimirovici.

La nivelul *Fecioarei Orante*, de o parte și de alta a ei, erau înfățișați, stînd în picioare, în poziții frontale, fără nici o legătură între ei, o mulțime de sfinți tradiționali ai bisericii ortodoxe, printre ei făcîndu-și însă pentru prima dată apariția și cnejii ruși canonizați Boris și Gleb, căzuți jertfă luptelor de succesiune.

Un interes deosebit îl prezintă, la Neredița, marea compoziție a *Judecății de apoi*, căreia i-a fost afectat întregul perete de vest. Compoziție complexă, comportînd cîteva momente distincte corespunzătoare scenelor eshatolo-

gice clasice (*Anastasis, Deisis, Hetimasia, Judecata, Sanctiunea*), *Judecata din urmă* de la Neredița conține și motive inedite. Într-unul din episoade este zugrăvită, de pildă, cazna bogatului în iad. Substratul moralizator este clar. Îl constatăm în insistența cu care au fost zugrăviți damnații lăsați în seama lui Satan care, călărind pe un dragon, îl strânge în brațe pe Iuda. Prostituatelor Babilonului, bogaților celor lacomi nu li s'a rînduit o soartă mai bună. Și aceste suplicii îi apăreau omului din evul mediu cu atît mai cîmplite cu cît, în apropiere, Lazăr se desfăta în sînul lui Avraam.

Bogată, sub aspect iconografic, logic distribuită în cadrul ansamblului dat, pictura Nerediței se impune în plus prin caracteristicile stilului. Sîntem aici în fața unei arte monumentale cu adevărat. Forță, bărbăție, o oarecare asprime, iată ce se putea citi pe fețele acelor tipuri plebeie de sfinți în care apăreau de fapt trăsăturile unor oameni nordici, întunecați, gravi, ursuzi chiar. În comparație cu grația ce se desprinde din atitudinile și gesturile personajelor zugrăvite la biserica din Staraia Ladoga, figurile de la Neredița sînt parcă încremenite, gesturile lor sacerdotale avînd un aer de solemnitate și măreție. Un oarecare schematism și o evidentă monotonie se instaurează pe alocuri, deși, dat fiind că se întîlnesc aici mai multe maniere de a picta, trebuie făcută o distincție netă între scenele redată mai mult grafic și oarecum rudimentar, printr-o linie condusă cu stîngăcie a unui meșter, și scriitura mai savantă a altuia care folosește, în cea mai bună tradiție elenistică, tușa largă de culoare, dobîndind treceri gradate de la un ton la altul. Acestui zugrav îi aparțin de fapt figurile mai proeminente ale ciclului: personaje puternic individualizate cum sînt unii prooroci și cum este mai ales chipul cneazului din portretul votiv (pictat mai tîrziu, în 1246), unul dintre primele portrete realiste din pictura rusă realizat ca atare în cele mai mici detalii: trăsăturile feței, barba, pletele, căciula de zibelină, costumul. În concordanță cu sentimentul grav ce se degajă din această pictură, coloritul este menținut într-o gamă restrînsă, aproape de monocromie, mai degrabă neutră decît activă, dar servind drept catalizator menit să sporească și mai mult impresia de austeritate ce domină ansamblul. Sîntem în această privință, ca și în folosirea

albului ca accente expresive, pe linia tradiției novgorodiene ceși va găsi o deplină manifestare în frescele secolului al XIV-lea, în speță în cele datorate lui Teofan Grecul.

Dar după Neredița, pictată la sfîrșitul secolului al XII-lea, în 1199, în procesul de dezvoltare artistică a Novgorodului intervenea o sincopă. De aici înainte avea să urmeze o lungă perioadă de « tăcere » culturală, dacă se poate spune așa, timp în care pe pămîntul rusesc au trebuit să grăiască armele. Deși nici Novgorodul și nici Pskovul n-au fost cucerite de tătari, viața economică și cultural-artistică s-a resimțit totuși îndeajuns de puternic și aici în urma loviturilor date de Hoarda de Aur cnezatelor din sud și din est. Pe de altă parte, încurajați de slăbirea statului rus, feudalii suedezi și cavalerii teutoni au crezut că a sosit momentul potrivit pentru o lesnicioasă expansiune în est și impun Novgorodului războiul crîncen din care a ieșit biruitoare, cum se știe, oastea lui Aleksandr Nevski.

Nici vorbă, desigur, de construcții cît de cît importante în această perioadă, afară poate de mici lăcașuri din lemn — schituri și chinovii în desișuri de pădure, mai ales.

De altfel prezența tătarilor în sud face destul de anevoioase, dacă nu chiar imposibile legăturile tradiționale cu Bizanțul, în afară de faptul că însăși marea capitală a Imperiului de Răsărit cădea la rînduși cucerită de cruciați care aveau s-o țină sub stăpînire între 1204—1261. Va trebui în aceste condiții să treacă multă vreme pînă cînd Novgorodul, ieșind din izolarea adîncă în care s-a văzut scufundat, să reia fertilele legături cu lumea bizantină. Însă cînd acest fapt va fi în sfîrșit posibil, adică în secolul al XIV-lea, ne vom afla atunci în plină renaștere paleologă, așa încît contactele cu această lume bizantină careși trăia ultima ei perioadă de strălucire, înainte de a sucomba pentru totdeauna învinsă de flămurile Semilunii, vor fi cu atît mai rodnice cu cît « Domnia Sa marele Novgorod » se va bucura de o prosperitate economică ceși va îngădui o eflorescență artistică necunoscută de el în trecut.

Această fază de apogeu își are începuturile în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și va continua pînă în veacul al XVI-lea cînd orașul își va înceta existența

autonomă pentru a fi incorporat cu sila imperiului în formare al lui Ivan cel Groaznic. Există însă în faza respectivă și un moment de vîrf și el nu depășește sfîrșitul secolului al XIV-lea. Anume către acest soroc au fost decorate biserici ca a Mîntuitorului la Kovalevo (Spas na Kovaleve) (1380), Adormirea Maicii Domnului pe cîmpia Volotovo (Uspenia na Volotove) (1352—63) Sf. Mihail, a mînăstirii Skovorodski (după 1355), Sf. Teodor Stratilat (după 1380), cea a Schimbării la față a Mîntuitorului pe strada Ilia (Spas preobrajenia na Iline) (1378), Nașterea Domnului (Rojdestvo na Kladbișce) la cimitirul orașului (după 1380), toate adevărate capodopere ale genului monumental. Anume acum și-au desfășurat activitatea numeroși zugravi talentați, autohtoni cei mai mulți, dar alături de ei și imigranți sîrbi, greci, bulgari, cel mai vrednic de laudă între toți fiind acel renumit Teofan Grecul — personalitate de prestigiu a artei medievale europene.

Sînt nenumărate semnele de maturitate ale acestei picturi și unul dintre ele este ampla diversitate de stiluri, de direcții, de tendințe.

Nu-i deloc ușor de urmărit evoluția, influențele, interfeerențele și circulația motivelor, a tipologiilor, și este și mai greu de disociat aportul străin de cel local, la marile ansambluri menționate. Un lucru este însă cert. Pretutindeni se simte curentul viguros al tradiției locale. Fie că este subteran, fie că izbucnește viguros la suprafață, el este liantul care cimentează unitatea picturii novgorodiene, indiferent dacă elemente dispartate vin din Serbia, de la Constantinopol sau din Apusul gotic. Căci este refuzată orice atitudine de xenofobie, și Novgorodul, ca și celelalte centre rusești, rămîn deschise în această perioadă oricăror sugestii venite din afară dacă ele corespund aspirațiilor și nevoilor spirituale ale poporului rus.

Abordarea ansamblurilor de fresce amintite comportă în ciuda interpătrunderii unor elemente și cu riscul unor schematizări, gruparea în cel puțin două direcții principale.

Una este cea legată mai strîns de tradiție. Ea poate fi separată oarecum și cronologic căci în sfera ei cad primele monumente din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Pentru a ajunge la aceasta însă și a construi

o punte între Neredița secolului al XII-lea și grupul menționat, se cuvine a aminti singurul monument mai de seamă din secolul al XIII-lea, Sf. Nikola de pe Lipna (insulă în lacul Ilmen). Aproape un secol desparte Neredița de mica bisericuță cu hramul « Făcătorului de minuni » pictată la 1292, dar se poate constata că tradiția n-a pierit.

În puținele fresce (o *Bună Vestire*, un episod cu trei călugări în *Focul Gheenei*) descoperite în 1930 sub repictările grosolane din 1877, se puteau constata pînă în 1941, cînd au fost distruse de ocupanți, aceleași trăsături aspre, arhaice, rustice, același hieratism, aceleași contururi pronunțate ca la Neredița. Cu o deosebire însă: un colorit mai luminos, mai bogat, amintind icoanele.

Tradițiile Nerediței atît de înrădăcinate în conștiința zugravilor se vor perpetua de bună seamă și la alte edificii, dar numai în parte. De regulă pictura acestora se va depărta mult de statismul imaginilor de la Neredița, ale căror reflexe vor fi aproape de nerecunoscut în ansamblurile din a doua jumătate a sec. al XIV-lea. Marile înnoiri se declară *ex abrupto* cu o deosebită vigoare în modesta bisericuță cu hramul Adormirea Maicii Domnului de pe cîmpia Volotovo. Zugrăvirea, ei, supravegheată îndeaproape de ctitor, arhiepiscopul Moisei, s-a desfășurat în două etape și se caracterizează printr-o mare libertate față de dogmele bisericii atît în privința tematicii cît și ca tipologie.

Prin excelență epică, pictura de la Volotovo este concepută în spiritul ilustrării unor întîmplări fabuloase la care participă însă oameni obișnuiți. Textele scripturii nu sînt sugerate decît în măsură în care relațiile exterioare dintre personaje le presupun. Dealtminteri nu lipsesc nici temele apocrife cum este aceea care povestește cum Cristos, travestit în cerșetor, a fost alungat de la ospaț de un egumen, legendă a cărei nuanță de critică socială nu l-a putut scăpa cercetătorilor. Tot aici apare pentru prima dată în arta rusă compoziția *Ne rîdai mne mat* (în nișa jertfelnicului).

Uneori programul iconografic prestabilit îl constrînge pe zugrav la respectarea canonului. Dar și atunci viziunea sa merge atît de departe în sensul apropierii de viață încît se poate spune că pictura de la Volotovo

este un sensibil pas în direcția umanizării. Într-un fel problema e valabilă pentru multe monumente din Novgorod. Și spre deosebire de Kondakov, care văzuse, în general, în pictura novgorodiană o influență italo-cretană, Paul Muratov și după el Focillon, Réau, Lazarev și alții atribuie trăsăturile elenistice din arta Novgorodului renașterii paleologe — « Pictura novgorodiană suferă de pe urma întoarcerii la tradiția helenistică ce constituise eterna nostalgie a artei bizantine sub toate variațiile sale » ²³.

Că vechile matrice elenistice și-au spus cuvîntul, că fondul autohton cu aplecarea sa funciară spre realitatea pămîntă ancestrală a răbufnit sau că, în sfîrșit, proaspete influențe gotice, așa cum cred Ainalov ²⁴ și André Grabar ²⁵ au determinat un adevărat reviriment împingînd pictura Novgorodului într-o sferă în care arta apuseană făcea pași decisivi, e greu de spus ²⁶. S-ar putea în fond, ca toți factorii enumerați să fi contribuit la apariția și definirea noii direcții. Cît privește ecourile picturii gotice, poate că ele nici nu trebuie căutate atît în renunțarea la convenționalism și în apropierea de viață a frescelor respective — însușiri permanente ale artei novgorodiene — cît în anumite motive exterioare și aici A. Grabar ²⁷ aduce din nou exemple edificatoare: costume, coafuri laice occidentale, ornamente florale la care am putea adăuga, de asemenea, unele forme de relief montane, unele arhitecturi etc. . .

Sînt de luat în seamă ca avînd aceeași sursă: dinamismul deosebit, racursiurile, încercările de redare a perspectivei, inflexiunile cu angulozități ale liniei prezente pînă și în peisaj, caracterul agitat, tulbure al compozițiilor, cu un cuvînt dramatismul scenelor, căci o excepțională tensiune emoțională străbate întregul ciclu.

În schimb, tipologic, personajele aparțin etniei locale: tipuri rusești întîlnite de zugrav pe ulițele Novgorodului, puternic individualizate, cum sînt portretele arhiepiscopilor Moisei și Aleksei, pitorești, vulgare uneori, cum vulgare sînt cîteodată atitudinile unor personaje expresive pînă la grotesc. Un cuvînt de admirație merită coloritul armonios, menținut într-o tonalitate dominantă de albastru care sporește și mai mult aspectul cam straniu al imaginilor.

Din păcate și despre aceste opere valoroase trebuie vorbit la trecut astăzi. Ele au avut soarta tristă a monumentelor năruite sub tirul artileriei germane.

Oricât ar fi putut fi de insolită la un moment dat pictura micii bisericuțe de pe cîmpia Volotovo, ea n-a rămas un caz izolat în secolul al XIV-lea. În anii imediat următori, alte două monumente, de astă dată în chiar perimetrul orașului, erau împodobite cu fresce de aceeași factură. Este vorba despre biserica Schimbarea la față a Mîntuitorului « na Iline » (după numele străzii pe care era construită) și despre biserica Sf. Teodor Stratilat. Amîndouă edificiile se deosebeau simțitor de seria micilor lăcașuri în formă de cub cu o cupolă, de tipul celei de la Volotovo. Mai voluminoase, mai elansate, împodobite în exterior cu nișe, arhivolte și pilaștri, avînd cîte un portal gotic cu muluri în retragere și ancadramente la ferestre, în același stil, cele două biserici reprezintă momentul maxim în evoluția arhitecturii novgorodiene. În plus, au avut șansa de a supraviețui celui de al doilea război mondial, ceea ce sporește mult interesul pentru ele, mai cu seamă pentru pictura lor.

S-a crezut o vreme că din punct de vedere cronologic frescele de la Sf. Teodor Stratilat, săvîrșite din porunca posadnikului Semion Andreevici, le-ar fi precedat pe cele de la Schimbarea la față, executate în 1378. Cei care cred astfel (Anisimov, Igor Grabar, Muratov ș.a.), admit că biserica a fost pictată de Teofan după 1360 fiind prima sa lucrare la Novgorod, în timp ce Alpatov și Lazarev²⁸ cred că a fost zugrăvită de ruși din școala lui Teofan ca și cea de la Volotovo²⁹, după 1380. Cum această din urmă părere cîștigă teren, se cuvine pentru o mai logică înlănțuire a faptelor și pentru o mai strînsă corelație stilistică, să fie abordată mai întîi pictura de la Schimbarea la față, întrucît de caracteristicile acesteia depind și unele considerații privitoare la celălalt ansamblu. Și este normal să fie așa de vreme ce frescele care decorează biserica Schimbarea la față (« na Iline ») aparțin unuia dintre cei mai renumiți artiști din sfera picturii ruso-bizantine și anume lui Teofan Grecul. Nu intenționăm desigur să exagerăm anumite realități de dragul unor comparații seducătoare ce ar putea părea la un moment dat fortuite, dar personalitatea

acestui artist de talie europeană cheamă în discuție, în virtutea unei simetrii de natură pur formală, ilustra personalitate a lui El Greco³⁰. Oricît ar părea de fragile argumentele și de hazardați termenii de comparație invocați, cîteva lucruri sînt în afara oricărei discuții, ele îngăduindu-ne să-i punem alături pe cei doi creatori deși între ei s'au așternut două secole, adică suficient timp ca în lume să se schimbe foarte multe.

Emigrați în situații de criză din aceeași patrie, cei doi artiști au parcurs, în adevăr, itinerarii asemănătoare cu opriri rodnice, cu meandre pînă au ajuns la stațiile terminus (fiecare la o altă extremitate a Europei) ale voiajului lor spre o totală împlinire a unei chemări. Au apoi, fără îndoială, ceva comun în felul de a fi înțeles imediat aspirațiile oamenilor din ținuturile unde au poposit, în a se fi adaptat ușor la imperativele noi ce le-au stat în față, în a fi prins rădăcini adînci în solul străin și în a se fi nutrit cu sevele acelui sol. Ar mai fi de semnalat trăsături comune de temperament. Acești meridionali au fost consumați de același soi de febră, de același gen de neliniști. Să nu riscăm însă și alți pași pe această ademenitoare cale a comparațiilor. De altfel datele biografice ale lui Teofan Grecul sînt mult prea sărace și opera sa mult prea restrînsă și incertă spre a se compara în aceste privințe cu maestrul de la Toledo. Incertitudinile încep chiar cu anul și locul nașterii. Se crede că el s'a născut către anul 1330; nu mai tîrziu în nici un caz. Ar fi avut o vie activitate la Constantinopol³¹ și în împrejurimi, la Galata, și înainte de a ajunge la Novgorod, în jurul anului 1370, s'ar fi oprit în drum în Crimeea, la Caffa (Feodosia) unde ar fi zugrăvit o biserică azi dispărută.

Dintre motivele ce l'ar fi determinat să apuce calea pribegiei, unul pare foarte plauzibil. Este vorba despre triumful în acea vreme, la Bizanț, a concepției reacționare a isichasmului (tendința religioasă care propovăduia ascetismul mistic, osîndind orice plăcere, iar în artă orice impulsuri spre redarea realității). Această recrudescență mistică potrivnică firii tumultuoase, frenetice a lui Teofan l'a pus de bună seamă în fața unei opțiuni de principiu. Și a optat. Faima Novgorodului nu este bineînțeles nici ea străină de hotărîrea luată de marele artist. Faimoasa republică nordică își exercita

de multă vreme forța de atracție asupra artiștilor bizanțini și poate de astă dată, împreună cu Teofan, vor fi venit și alții.

Că Teofan însuși n-a fost cîtuși de puțin dezamăgit în așteptările sale nu mai încapе îndoială. Dovadă stăbیلirea lui definitivă în Rusia și mai cu seamă marile sale înfăptuiri de aici.

Dar înainte de a-i cerceta opera, câteva cuvinte despre om. Cu atît mai mult cu cît din mărturiile contemporanilor se desprinde o figură cu adevărat excepțională. Astfel unul dintre bărbații instruiți ai timpului, Epifanie, într-o epistolă databilă pe la 1415, către un prieten, îl descrie pe Teofan în cuvinte entuziaste ce sună ca un panegiric. După ce-i apreciază priceperea de « izograf » al cărții, adică de miniaturist, ca și pe aceea de zugrav de icoane, Epifanie insistă asupra însușirilor intelectuale ale lui Teofan. Acesta este înfățișat ca un « înțelept renumit » ca un « filozof mucalit » cu care stînd de vorbă « nu poți să nu te minunezi de judecata sa, de pildele pe care le dă și de alcătuirea sa sufletească iscoditoare ». Deosebit de uimit relatează Epifanie ședințele de lucru ale favoritului său, la care avusese ocazia să asiste. În loc să privească la model în timp ce desena sau picta cum făceau alți zugravi, el dădea viață chipurilor nemuritoare discutînd aprins cu interlocutorul ocazional, în așa fel încît se părea — arată Epifanie — că altul lucra cu mîinile lui în timp ce el, Teofan, era cu totul captivat de discuție.

Asemenea relatări, deși puține, dobîndesc o deosebită semnificație în momentul cînd sînt confirmate de operă. Pentru că, la drept vorbind, oricine vine în contact cu creația lui Teofan nu poate să nu-și dea seama că se află în fața unui artist cu totul remarcabil, cult, foarte înzestrat, cu un temperament năvalnic și cu o forță de gîndire și simțire neobișnuite. Un singur lucru mai trebuie ca acest nestăvilit torent de energie să se dezlănțuie: libertatea de creație. Este ceea ce a găsit, se pare, ba este chiar sigur, la Novgorod. Oriunde probabil i s-ar fi refuzat, ca o abdicare de la ortodoxie, dreptul de a îndrăzni să spargă tiparele prestabilite, și cu atît mai mult la Constantinopol. Această cucerire nu i s-a interzis însă la Novgorod. Ba mai mult, a găsit aici un teren pregătit, a găsit o tradiție solidă,

meșteri iscusiți și multă îngăduitoare înțelegere din partea celor care i-au dat de lucru. Bucurându-se de toate aceste avantaje, temperamentul fugos al artistului s-a dezlănțuit cu întreaga sa fervoare; febra sa creatoare a atins paroxismul.

Primul ansamblu decorativ aparținând cu certitudine lui Teofan Grecul este acela din biserica Schimbarea la față a Mântuitorului care a fost deja amintită. Construită în 1374 ea a trebuit să aștepte patru ani pînă cînd pensula mînuită de Teofan să-i atingă zidurile. Mult mai mult a trebuit să se aștepte însă pînă ce frescele în discuție au văzut lumina zilei pentru a doua oară, căci, acoperite cu var sau chiar cu tencuială în epocile ulterioare, ele au fost date la iveală cu toată migala pe care o comportă o asemenea delicată operație, în cîteva etape cuprinse între 1913 și 1936. Din păcate acțiunea de recuperare n-a redat privirii noastre decît părți din ansamblul de odinioară. Cel mai bine s-au păstrat frescele din cupolă, cele de la cor și unele fragmente în altar și în partea de apus a bisericii. Iconografic este vorba de imaginea *Pantocratorului* în cupolă, de arhangheli, serafimi, sfinți ierarhi cu cîte șase aripi, de patriarhi, stîlpnici și despre monumentala *Troiță* (Sf. Treime). Destul de puțin și totuși suficient pentru a avea o imagine de ansamblu a disponibilităților lui Teofan. Suficient pentru a ne da seama că autorul acestor fresce gîndește pictura la scară monumentală, că o trăiește cu un profund sentiment al tragicului, că o simte patetic, cuprins de neliniști, stăpînit de patimi. Exteriorizate în linii și culori, atari stări de spirit imprimă personajelor biblice o tensiune interioară aproape nefirească. Chipurile se deosebesc tipologic de tot ce se cunoștea pînă la ele în materie. Puternic individualizate prin trăsături adesea exagerate, acuzînd uneori șarja, ele dobîndesc o expresivitate ce le face unice și de neuitat. Pentru a le obține, nu i-au trebuit artistului nici zăbavă nici risipă de mijloace. I-au fost de ajuns îndrăzneala gîndirii, vioiciunea temperamentului, siguranța mîinii, iar ca materiale zidul umed și doar cîteva culori. Pentru că în adevăr, opera analizată este a unui virtuoz care nu se sinchisește de numărul coardelor: se mulțumește și cu una. Sfinții, patriarhii, arhangheli, profeții sînt realizați, de aceea, într-o manieră alertă,

dînd pe alocuri impresia de schițare fugară. Această rapiditate în execuție le imprimă dinamism și anvergură, îi însuflețește. Îmbinînd linia cînd sinuoasă cînd întreruptă cu modelarea din tușe scurte a volumelor, pictorul obține o factură nuanțată, vibrantă, înnobilită de un colorit reținut în tonuri de brun roșcat. Dar asta nu este decît prima fază a procesului creator. Urmează o a doua: esențială, hotărîtoare. Artistul se dezlănțuie. Penelul aleargă mînuit cu energie, punînd accente scurte; brăzdînd întunecatele chipuri; luminîndu-le fulgurant. Abia acum imaginile prind viață, prind să se încrunte, să ne scruteze cu priviri teribile și de unde chipurile brun-roșcate priveau inerte, striatii luminoase vin să le confere un tulburător amestec de teluric și celest.

Așa cum s'a arătat, încă de la Neredița, predilecția pictorilor din Novgorod pentru acele accente albe (blicuri) aveau menirea să sublinieze volumele, să dea mai multă expresivitate chipurilor. Însușindu-și tradiția locală și intuind în folosirea accentelor de alb largi posibilități de exprimare, Teofan a mers însă mult mai departe obținînd efecte inedite. În chipul lui Makarie Egipteanul, de pildă, folosirea albului pentru redarea pletelor și bărbii bogate a pustnicului în contrast cu brunul feței și al mîinilor produc impresia stranie a unui negativ fotografic. Acest aspect de nălucă, fără consistență materială, îl au și alte portrete cum ar fi cel al lui *Melchisedec*, cel al lui *Abel*, îngerii din *Troița*, de unde și caracterul fantastic al imaginilor închipuite de Teofan, pentru că deși pleacă de la observarea atentă a realității, fantezia și puterea de transfigurare îl ajută să depășească atitudinea servilă față de natură și să atingă în planul idealismului picturii de tradiție bizantină culmi nebănuite.

Prin caracterul ei insolit, pictura bisericii Schimbarea la față constituie într-un fel o experiență. Însuși Teofan nu se va repeta aidoma niciodată. În activitatea sa de iconar, în lucrările executate la Moscova, unde se va stabili după 1405, se vor afirma, cum o să constatăm, alte însușiri ale pictorului; în alt limbaj al formelor se va exprima tumultuoasa lui viață sufletească. Ceea ce nu înseamnă însă că experimentul la care a procedat cu atît de fericite rezultate la biserica mai sus amintită,

n-a avut și urmări. E de ajuns să ne referim în legătură cu influența pe care a avut-o Teofan asupra picturii monumentale a Novgorodului la un singur monument amintit de asemenea ca făcînd parte dintre bisericile mari din perioada clasică a arhitecturii novgorodiene: biserica Sf. Teodor Stratilat. Asemănările frescelor care împodobesc acest edificiu cu cele pictate de Teofan Grecul sînt așa de izbitoare încît un timp au putut fi atribuite lui Teofan însuși. În acest caz, data executării lor era socotită ca anterioară frescelor analizate și se considera că Teofan își făcuse acolo mîna pentru capodoperele de la biserica Schimbarea la față. Dar ipoteza n-a fost validată. Cercetătorii aproape în unanimitate consideră astăzi picturile de la Sf. Teodor Stratilat ca fiind dimpotrivă mai tîrzii, iar Teofan este cu totul scos din cauză.

Se crede, așadar, că zugravii ruși, poate chiar dintre cei care au colaborat cu Teofan la biserica Schimbarea la față au executat singuri frescele de la Teodor Stratilat. Dacă este așa, influența celui din urmă este covîrșitoare, de-a dreptul tiranică. Căci numai virtuozitatea și suflul acela bărbătesc al lui Teofan lipsesc acestor fresce. Încolo, viziunea este aceeași; maniera de a construi imaginile se repetă întocmai. Aceeași factură largă, același colorit monocrom cu același rol creator de contraste și mișcare al albului, însă în tușe mai stîngaci puse, cu evidente șovăiri uneori.

Nici chiar în detalii de peisaj, în ornamente, în recuzită, zugravul rus nu se emancipează față de obsedantul său model. Costumele personajelor sînt de pildă și aici aceleași pe care le-a conceput Teofan: sumare, adevărate lințolii albe uneori, brun-roșcate cele mai adesea, ce învăluiesc figurile, fără podoabe, fără accesorii; aceeași este pînă și panglica albă de pe creștetul serafimilor, singurul element de înfrumusețare aninat cu o oarecare cochetărie în coafură în vederea obținerii unui efect decorativ specific.

Desigur, această obediență exagerată față de un model anterior nu lipsește pictura bisericii Sf. Teodor Stratilat de o autentică vibrație proprie. Fără patetismul de o esență puțin abstractă și halucinant al lui Teofan Grecul, zugravul rus a încordat în schimb struna lirică, anumite scene mai ales cele în care sînt înfățișate suferințele

umane, (*Golgota, Vindecarea orbului*), căpătînd un profund caracter emoțional.

Mai bine păstrate, deși fragmentar, frescele bisericii Sf. Teodor Stratilat, date la iveală în 1910 de sub stratul de var ce le ascundea, acoperă astăzi toată suprafața edificiului: cupola, stîlpii, pereții, bolțile, permițîndu-ne, spre deosebire de biserica pictată de Teofan, să ne facem o idee asupra întregului program iconografic care se deosebește esențial de al altor biserici, o mare parte din teme tratate fiind luate din viața sfinților patroni, iar o alta fiind consacrată ciclului cristologic, mai cu seamă *Patimilor*. Este de remarcat că Louis Réau³², care și dă toată silința să privească fenomenul din punct de vedere comparatist avînd aproape la fiecare pas surpriza de a descoperi analogii dintre cele mai bizare, descoperă și aici în scena *Bunei Vestiri* un vas cu flori pe care-l pune pe seama unor influențe occidentale.

În principiu, observația lui Réau nu este, firește, lipsită de interes și influențe disparate venite din occident s-au putut constata în pictura Novgorodului nu odată. Ele nu știrbesc însă cu nimic originalitatea ciclului în discuție care, împreună cu opera lui Teofan Grecul și cu ansamblul dispărut al bisericii Adormirea Maicii Domnului de pe cîmpia Volotovo, constituie direcția cea mai puțin redevabilă modelelor străine chiar dacă, așa cum am văzut, cel mai de seamă reprezentant al acestei tendințe venea de la Bizanț ca artist pe deplin format.

În plus, pe lîngă originalitatea grupului de pictori amintit, ceea ce particularizează direcția urmată de aceștia este caracterul oarecum « gotic », în evident contrast cu o altă direcție paralelă, de ținută mai clasică, și anume elenistică.

Dintre monumentele unde s-a afirmat această din urmă tendință, două merită o atenție deosebită: biserica Mîntuitorului la Kovalevo și biserica din cimitir, cu hramul Nașterea Domnului. Prima aparține unui tip destul de arhaic care face, ca și Sf. Nikola de pe Lipna, trecerea de la arhitectura secolului al XII-lea la cea a secolului al XIV-lea deși a fost ridicată destul de tîrziu, la 1345. Este ctitoria unui boier și se distinge de altele prin cele trei mici pridvoare dintre care cel sudic a

fost folosit ca gropniță. Pictura ei a fost executată mult mai târziu, abia în 1380, pe cheltuiala unui alt boier, sau poate negustor bogat, Afanasi Stepanovici și a soției sale, așa cum grăiește pisania de deasupra intrării.

Din acest ansamblu dispărut aproape în întregime în 1941, se păstrau pînă la acea dată pictura din cupolă, din altar, cea de pe pereții nord și sud ai naosului precum și porțiuni din cea de pe stîlpi și de pe arce. Cîteva fragmente puteau fi văzute și în pridvorul dinspre apus. Din analiza comparativă, sub aspectul stilului, cu unele biserici sîrbești, cercetătorii au ajuns la concluzia aproape unanimă că frescele respective se datoresc unor zugravi veniți din Peninsula Balcanică. Desigur că la o asemenea încheiere s-a condus pe cercetători constatarea unor trăsături proprii artei bizantine din perioada Paleologilor, așa cum s-au concretizat ele la Gračanica, Dečani, Ravanica . . .

Foarte expresive sînt chipurile profeților în turlă, cel al sf. Ilie în special, cu un păr hirsut desenat ca o flacără și cu fața modelată în amănunt, cu umbre și lumini expresive. Un portret de sfînt militar se aseamănă foarte mult cu chipul lui Alexandru Macedon din mozaicul celebru de la Neapole, unde este înfățișat în luptă cu Darius. În distinsele trăsături ale chipului de o perfecțiune clasică, precum și în drapajul elementelor de costum pot fi identificate tradițiile marii arte elenistice. Și mai categoric este afirmat filonul elenistic în biserica Nașterea Domnului (din cimitir) unde, pe lîngă maniera arhaizantă rustică a picturii din altar și din turlă aparținînd desigur unor zugravi ruși tradiționaliști, există în rest, într-un viu contrast cu aceasta și cu însuși aspectul modest al arhitecturii monumentului, pictura deosebit de rafinată a unui meșter fără îndoială grec. Deși acestui mare contemporan și compatriot al lui Teofan nu i se cunoaște numele, prezența lui dovedită peremptoriu și de inscripții în limba greacă, este puternic atestată de caracteristicile renașterii paleologe. Nu mai este de astă dată vorba de reflexe palide ale tradiției bizantine, ci de însăși transplantarea acesteia aici. În compoziții ca *Uspenia*, *Nașterea lui Isus*, dar mai ales în portrete ca acela al regelui *Solomon* sau al lui *Simeon*, eleganța rafinată a liniei, tratarea savantă a draperiilor (vezi arhanghelul din scena *Adormirii*), dar mai ales

realistă, nuanțată, obținută din fine gradații de umbră și lumină, este și coloritul, paleta bogată, luminoasă, proaspătă în contrast cu tendința spre monocromie constatată în creația lui Teofan și în aceea influențată de el.

Fără a exista motive speciale să se poată bănuî din nou prezența vreunui meșter grec, sîrb sau bulgar, în cadrul direcției artistice de puternică tradiție elenistică se înscriu parțial și alte ansambluri de pictură murală din Novgorodul secolului al XIV-lea. Biserica Sf. Mihail a mînăstirii Skovorodski prezintă un astfel de caz. Chiar dacă și aici se simte suflul elenistic caracteristic epocii Paleologilor, mai ales în redarea odăjdiilor ce formează cute unduioase, dar și în mișcările personajelor, în proporțiile lor mai firești, nu-i mai puțin adevărat că și tradiția locală a avut un cuvînt de spus. Coloristic, de pildă, frescele respective stau fără îndoială sub semnul cromatismului luminos și strălucitor al icoanelor. Ca apropiere de viață, ca simț al realității zugrăvite cu multă acuitate, artistul în cauză s-a conformat iarăși unui imperativ local și anume concepției eretice a strigolnicilor — partizanii afirmării individuale a omului, substratul concepției respective nefiind deloc străin de caracterul cvasiburghez al orașului-republică Novgorod.

O altă biserică, avînd hramul Bunei Vestiri și aflată în perimetrul «gorodișcei» (zona din oraș rezervată reședinței cneazului), păstrează printre alte compoziții o frumoasă și dramatică *Pietă* redevabilă ca stil ambianței sîrbo-dalmatine.

Cu aceste ansambluri, dintre care am văzut că majoritatea sînt realizate în jurul anului 1380, pictura monumentală a Novgorodului atinsese apogeul dezvoltării sale. În secolul următor asemenea realizări nu vor mai fi posibile și decăderea școlii novgorodiene va fi aproape la fel de abruptă ca și ascensiunea ei. Asupra cauzelor care au determinat declinul picturii murale a Novgorodului vom insista după ce și alte genuri, în speță pictura de icoane și miniatura vor fi trecute în revistă. Înainte de aceasta însă cîteva remarci despre pictura murală din secolul XV își au pe deplin rostul.

Ele trebuie făcute în primul rînd cu privire la mica biserică Sf. Simeon, construită de locuitorii cartierului

în care se află. Aici se păstrează picturi de la jumătatea secolului al XV-lea, când Novgorodul nu-și pierduse încă independența politică dar măreția lui de odinioară începea să apună. Nu se mai păstrează aproape nimic din tradițiile monumentalistilor care au creat doar cu șapte decenii în urmă. În locul suflului larg al marilor compoziții monumentale de la Neredița, Volotovo, Kovalevo, ca să nu mai vorbim de opera lui Teofan Grecul, zidurile micuței bisericuțe a lui Simeon sînt acoperite în întregime cu pictură miniaturală influențată într-atît de cea a icoanelor încît majoritatea imaginilor reprezintă busturi de sfinți fără nici o legătură logică între ele. Dar, cum o să vedem, pictura de icoane însăși nu mai este acum ce fusese în secolele precedente. Astfel că, de unde iconarii se inspiraseră la început din pictura monumentală, ei dau acum tonul pentru întreaga activitate artistică, impunînd muraliștilor aceleași principii care guvernează pictura icoanelor în epoca decadenței ei iminente.

O altă construcție din sec. al XV-lea, unde observăm același fenomen, este biserica Sf. Serghei Radonejski, construită în 1463 deasupra porților din zidul Kremlinului novgorodian.

Lipsită și ea de caracterul monumental al formelor, pictura de aici reprezentînd mai ales scene ilustrative din viața sfîntului patron, tratate ca niște miniaturi mărite la scară, a fost desprinsă de pe zid și se păstra înainte de 1941 în Muzeul de istorie a orașului. În timpul războiului ea a pierit în cea mai mare parte. În afară de cele două biserici amintite, în sec. al XV-lea s-au ridicat la Novgorod și alte edificii. Mai mult, construcția lor a continuat și în secolul al XVI-lea, adică după ce Novgorodul a căzut sub stăpînirea puterii centralizatoare a Moscovei. Dar dacă în arhitectură diversitatea soluțiilor îmbogățește repertoriul de forme, imprimînd un nou avînt dezvoltării școlii novgorodiene, în pictura murală involuția cunoaște o adevărată deprimare, ultimele încercări în acest domeniu fiind cu totul minore și neinteresante. Și ele apar ca atare, mai ales atunci cînd sînt privite comparativ cu ceea ce se realizează în această vreme la Moscova și în alte centre dependente de ea. Înainte de a aborda însă cel de al

ne oprim asupra aportului cel mai de preț al Novgorodului la arta rusă și europeană: *Pictura pe icoane*.

Atîta timp cît se vorbește despre icoanele rusești ca despre un interesant compartiment din istoria artei universale, trebuie să se aibă permanent în vedere că patria unde a înflorit acest gen artistic este Novgorodul. Nu pentru că n-ar fi existat iconari și în alte centre rusești, nu pentru că n-ar fi ieșit adevărate capodopere din atelierele aflate la sute și sute de km de republica feudală de pe Volhov. Dimpotrivă, numele celor mai mari iconari le întîlnim în altă parte și creațiile acestora n-au văzut niciodată Novgorodul. Și totuși, supremația în acest domeniu aparține acestui oraș și firește centrelor din zona sa de influență.

Destul de slabă la Kiev, unde n-a avut răgazul să ajungă la împliniri, la sinteze, la o școală de sine stătătoare înainte de invazia tătaromongolă, pictura de icoane atestată doar documentar n-a lăsat aici urme sau acestea n-au putut fi identificate cu precizie. Există, în schimb o pictură de icoane vladimiro-suzdaliană destul de timpurie (secolele XII-XIII) și una moscovită tîrzie. Într-o măsură apreciabilă aceasta din urmă este însă, așa cum o să vedem, tributară tot Novgorodului. Anume aici a avut loc procesul de asimilare și prelucrare a modelelor bizantine, aici s-a produs ecloziunea noilor sinteze, noilor scheme și tot aici a fost elaborat noul repertoriu de forme, s-a perfecționat tehnica și s-a diversificat destinația, conferindu-li-se icoanelor semnificații noi pe care nu le avuseseră nicăieri și niciodată anterior.

De aici, bineînțeles, inovațiile au iradiat și spre alte centre, deosebit de receptivă arătîndu-se Moscova care a preluat și continuat tradițiile iconarilor novgorodieni, îmbogățindu-le.

Constituite astăzi în tezaure care fac faima unor galerii renumite ca Tretiakov și Muzeul rus, icoanele rusești au fost valorificate totuși destul de tîrziu. Acoperite, de obicei, de un veșmînt de metal prețios (ocladă) care nu lasă privirii decît fețele și mîinile personajelor, sau pur și simplu înnegrite, opacizate de fumul lumînărilor cînd erau lipsite de ferecătură, icoanele își pierduseră aproape complet puterea de seducție și de emoționare a coloritului avută la origine și continuau să îndeplinească în virtutea inerției doar funcția legată de

cult. Proscrise de biserică încă de pe vremea patriarhului Nikon, hulite în timpul lui Petru I și al urmașilor săi, multe icoane vor fi venerate în chip clandestin timp de două secole doar de schismaticii credincioși de rit vechi (« *staroverî* »), aceștia prigonți, la rîndul lor, pînă la edictul de toleranță dat la 1906, și ascunzînd icoanele pentru a le feri de acțiunea vătămătoare a autorităților.

Revirimentul, mai precis revelația s-a produs la începutul secolului, anul 1913 înscriindu-se ca un moment crucial prin ampla expoziție de « artă veche rusă », organizată în acel an la Moscova. Icoanele au reprezentat aici punctul principal de atracție. De altfel, ele începuseră să se bucure de prețuire încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd s-au înfiripat cîteva colecții, ca acelea aparținînd lui Ostrouhov și lui Riabușinski la Moscova, lui Lihaciiov la Petersburg, lui Hanenko la Kiev și altele. Ampla activitate de restaurare întreprinsă de Igor Grabar precum și studiile consacrate acestei categorii de opere în primul rînd de Rovinski, urmat îndeaproape de Kondakov, Filimonov, Buslaev, Lihaciiov, Muratov, Pavluțki ș.a. au așezat genul respectiv într-un centru de interes în care continuă să se afle pînă astăzi. Și bineînțeles Novgorodul se evidențiază de la început ca leagăn al principalei școli de iconari ruși.

Luînd în considerație caracteristicile esențiale proprii icoanelor din acest centru, ceea ce apare cu destulă pregnanță de la început este existența a două direcții principale corespunzătoare în linii mari tendințelor constatate și în pictura murală. Adică o tendință oarecum aristocratică, idealistă, rafinată, mai apropiată de modelele bizantine și o alta democratică, plebee, supusă oarecum gustului și nevoilor spirituale proprii societății urbane pragmatice într-un fel, asemănătoare celei din orașele occidentale. Dacă icoanele din prima categorie sînt folosite în biserici unde alcătuiesc la un moment dat iconostase (tîmple) monumentale pentru uzul întregii obști, exemplarele celei de a doua categorii constituie un fel de pictură de șevalet executată la cererea și pentru uzul particular al tîrgoveților, de unde și marea diversitate tematică, fiecare breaslă avîndu-și un sfînt patron către care se îndrepta devoțiunea membrilor ei. Așa,

de pildă, Sf. Paraschiva era socotită patroana negustorilor, a comerțului, sfinții Vlasie, Modest și Spiridon erau considerați ocrotitori ai animalelor, Flor și Lavr ai cailor; Sf. Ilie (Ilia), moștenind oarecum atributele vechiului zeu păgîn Perun, era poate unul dintre cele mai familiare personaje ale mitologiei pravoslavnice, el controlînd, potrivit vechii credințe populare, forțele naturii: ploaia și focul. Alt sfînt venerat a cărui imagine se întîlnește des în icoanele ruse era Nikola (Nicolae) «făcătorul de minuni», despre care un vechi dicton rus spunea că «dacă Dumnezeu moare, ne va rămîne încă sf. Nicolae».

O largă răspîndire o au apoi, în categoria pe care am considerat-o mai democratică, icoanele reprezentînd sfinții naționali canonizați de biserica rusă. Amintim printre aceștia pe Boris și Gleb, pe Aleksandr Nevski (eroi naționali), pe Serghei Radonejski și pe Kiril Beloziorski, ultimii doi, vestiți anahoreți întemeietori de mînăstiri în sihăstriile pădurilor din nord. Ar trebui apoi amintite icoanele care și propun să trateze teme cu conținut istoric legate de lupta pentru independența orașului cum sînt *Novgorodienii în rugăciune*, *Lupta suzdalienilor cu novgorodienii*, ș.a. asupra cărora vom reveni.

Năm avea o imagine cuprinzătoare a registrului tematic pe care-l dezvoltă iconarii Novgorodului dacă năam menționa și inovațiile lor privind iconografia tradițională bizantină legată de ceremonialul liturgic propriu-zis și bineînțeles de ilustrarea concepțiilor teologale promovate de autoritatea bisericii ecumenice. Se cuvine menționată aici compoziția *Troița* (Sf. Treime) căreia zugravii i-au dat rezolvări savante și originale, diversele variante ale Maicii Domnului cu pruncul și altele legate de preamărirea Fecioarei și ilustrînd Imnul Acahist — una dintre cele mai dezvoltate forme de exprimare a mariolatriciei. Spiritul inovator al artiștilor novgorodieni și-a găsit însă cea mai vie expresie în contribuția pe care a avut-o la inventarea iconostasului — formă complexă de artă ce a ajuns la deplina sa încheșgare și înflorire abia la Moscova în sec. al XV-lea.

Discuții interesante s-au stîrnit în legătură cu influențele străine, mai precis cu originea temelor și a unor moduri de tratare, preluate de iconarii ruși în general și în

special de cei din Novgorod. Bizantinologul rus Konstantinov a încercat, de pildă, să stabilească unele legături între icoana rusă și arta italiană mai ales după cucerirea Constantinopolului de către cruciați (1204). Cunoscutul tip al *Umileniei* reprezentând pe Maica Domnului ținând obrazul lipit de al copilului Isus care încearcă să o consoleze deoarece ea are premonițiunea martiriuului, ca și tipul « Mlekopitatelnița » (Fecioara alăptând) au fost puse în legătură cu Madonele italiene de tipul *Mater Dolorosa* și respectiv *Madonna del Latte*. De cu totul altă părere a fost Muratov care a văzut pe bună dreptate originea acestor tipuri iconografice la Bizanț, izvorul comun din care s-au adăpat italienii și rușii deopotrivă. Lui, ca și nouă, ne pare mult mai firesc să se asocieze icoanele rusești cu mozaicurile de la Kahrie Djami și cu frescele de la Mistra din epoca Paleologilor.

Dar în fond oricare ar fi fost direcția din care ar fi venit un tip sau altul, o sugestie sau alta, este limpede că icoanele rusești prezintă o mare doză de originalitate care înseamnă mult mai mult decât existența unui repertoriu de forme proprii și privește însăși viziunea, stilul, iar adesea și ideile vehiculate. Și dacă aceasta este adevărat pentru icoanele rusești în general, lucrul este și mai valabil pentru cele novgorodiene. Nu o dată acestea le întrec pe cele bizantine în ceea ce privește fantezia, gradul de abstractizare, idealismul expresiei, vibrația poetică, ca să nu mai vorbim de puritatea stilului lor elevat, de ordonanța ritmică, de muzicalitate, euritmie, de proporții, de coloritul luminos, de laconismul compozițional, de caracterul monumental și, de ce nu, de un oarecare umanism tandru care emană bunătate, blîndețe, pentru că s-a subliniat nu odată și nu de o singură persoană, că Pantocratorul rus este, orice s-ar spune, mai apropiat, mai generos, mai blajin decât Mîntuitorul bizantin. Justiția sa este pătrunsă de mai multă înțelegere pentru oameni, de mai multă miloserdie.

Printre cele mai vechi icoane cunoscute ca provenind din ținuturile novgorodiene merită să fie cercetate cu deosebită luare-aminte așa-zisa *Buna Vestire din Ustiug* pictată în secolul al XII-lea și păstrată astăzi la Galeria Tretiakov. Este un exemplar care conservă toate caracte-

teristicile picturii de zid, ba chiar pe cele ale mozaicului: monumentalitate, alură solemnă, hieratism, drapaj schematic al costumelor, alungire a proporțiilor, grafism. Poate doar fața Mariei foarte fin și minuțios tratată să conțină elemente mai specifice picturii de icoane. În adevăr, atât prin gestul exprimând sfială, cât și prin puternica trăire a unui sentiment de neliniște, de tristețe chiar, figura ei acuză un oarecare psihologism străin de obicei picturii murale: Arhanghelul Gabriel în schimb tratat mai grafic, cu o coafură savant caligrafiată din linii aurii va deveni prototipul îngerilor a căror filiație o vom putea urmări pînă în creația lui Rubliov. În orice caz cei doi îngeri din compoziția *Adorarea Crucii*, pictată pe dosul unei celebre icoane din secolul al XII-lea, reprezentînd pe Cristos aheiropoiet (Sfînta față) sau Mandylion, cum i se mai spune, conține aceleași trăsături cu excepția unui mai mare dinamism al liniilor. Cît privește imaginea lui Cristos, ea se impune prin laconism, prin maiestate severă și demnitate în același timp. Fără să împrumute trăsăturile fizionomice ale rusului, ea redă totuși portretul sufletesc al acestuia, sau mai precis, idealul său moral.

Din veacul următor datează o icoană excepțională prin claritatea sa monumentală în ciuda complexității compoziției și a marelui număr de personaje. Este *Uspenia* (Adormirea Maicii Domnului). Fără patetism exterior, lipsită de retorica gesturilor, ea respiră o profundă viață spirituală. Împărțiți în două grupe, individualizați puternic, apostolii par să trăiască sincer și convingător durerea, iar acest sentiment este subliniat de ritmica liniilor prin armonioasa și calma lor curgere. Solemnității momentului zugrăvit îi corespunde și coloritul foarte luminos, aproape pastelat; unii apostoli au hlamide liliachii, alții verzi, albastre, roz, ceea ce crează rapeluri cromatice foarte sugestive menite să sublinieze nota lirică a compoziției. Cu multă abilitate sînt pictați în registrul de sus, pe fundalul aurit, îngerii în zbor, dînd o impresie de diafan. De remarcat la această icoană și un pitoresc detaliu de gen, necunoscut în arta bizantină: o pereche de papuci pe un postament la baza nășaliei pe care este întinsă Maria.

O icoană foarte rafinată ca expresivitate portretistică și colorit este Sf. Nicolae încadrat într-o ramă pe care

sînt zugrăviți miniatural sfinți. Felonul maroniu, omoforul alb ce pune în evidență chinovarul de pe buze și de pe cartea pe care o strînge la piept, precum și galbenul auriu care tivește felonul sînt așternute cu discreție.

Paralel cu aceste icoane, apropiate ca stil de cele bizantine din secolul al XIII-lea sînt semnalate și exemplare în care își fac loc trăsături originale de factură mai populară. Așa este bunăoară o icoană cu chipul Sf. Nicolae aflată la Muzeul din Novgorod și care a fost — fapt extrem de interesant — semnată și datată de Aleksei PETROV la 1294. De un caracter popular și mai pronunțat este icoana din Muzeul Rus reprezentînd trei sfinți: Ioan Climax, ortografiat Evan, în mijloc, supradimensionat în comparație cu ceilalți doi, și Gheorghe împreună cu Vlasi, de o parte și de alta, toți trei în poze frontale, statice. Imaginile sînt grafice, fără volum, culorile foarte vii și în combinații specific rusești, roșu cu verde, galben cu albastru pe fond roșu, toate într-o tonalitate rece, crudă; sînt juxtapuse.

Tipologia autohtonă, în concordanță cu factura lipsită de finețe, rafinament și strălucire, întărește impresia de rustic, evocînd astfel picturile murale de la Neredița. Această tendință este însoțită însă și de o mai accentuată umanizare, de un realism mai ferm, mai convingător, cum se poate constata în icoana Sf. Mihail. În ciuda unei stilizări împinse foarte departe, chipul sfîntului exprimă încordare lăuntrică, noblețe și simplitate.

Mai tîrziu, în sec. al XV-lea, spre deosebire de pictura murală care decade, cea de icoane continuă să cunoască împliniri de seamă, atît sub aspect tematic, diversificîndu-se foarte mult, cît și ca formă. În comparație cu școala moscovită care preia în această vreme stafeta inovațiilor, cea novgorodiană rămîne oarecum pe poziții conservatoare. Față de ideile militante pentru unitate națională ale Moscovei, Novgorodul rămîne de regulă refractar. Idealurile promovate de el sînt arhaice. Este și în această atitudine un fel de rezistență față de expansionismul acaparator al țarilor de la Moscova.

Privind oarecum în trecut, din punctul de vedere al conținutului emoțional și de idei, icoana novgorodiană continuă, în planul formei, să se îmbogățească și să se afineze, să se diversifice. Compozițiile devin mai com-

plexe, dar clare, coloritul intens și pur. Se afirmă interesul pentru narațiune, pentru fantastic; între peisajul convențional și figură se stabilește un acord perfect ca în *Punerea în mormânt*, în *Coborîrea de pe cruce*, (ambele de la Tretiakov) puternice prin patetismul lor, rafinate ca stil și caligrafie (comparate de Réau cu stampele japoneze și cu vasele grecești), decorative, lipsite de relief, elocvente ca linie, elansate, pline de grație.

De un efect fabulos este icoana reprezentînd pe *Sf. Gheorghe omorînd balaurul*. Prospețime, naivitate, simț al decorativului și o vădită slăbiciune pentru detalii pitorești, pentru motive populare, franchețe a coloritului, totul o situează în rîndul realizărilor de un farmec neegalat. Este de un frumos efect decorativ mantia roșie fluturînd în vînt, în contrast cu calul alb. *Mironositele*, o altă icoană din sec. al XV-lea are aceeași simplitate și eleganță a stilului ca și *Coborîrea de pe cruce*. Pe fundalul unor stînci convenționale, silueta lui Cristos se profilează sugestiv și elocvent. Purpura, aurul, verdele sînt măiestrit armonizate.

Mai puțin obișnuită ca formă este icoana cu proorocii *Daniil, David și Solomon* îmbrăcați în somptuoase costume împărătești, cu coroane bătute cu pietre scumpe, așezate peste coafuri savante. Este de un efect decorativ sporit de grația gesturilor, de simetria perfectă, de jocul filacterelor albe care contrapunțează chinovarul focos și albastrul senin al veșmintelor. Desigur, imaginile celor trei profeți sînt convenționale și simbolice. Dacă este vorba de realism însă, acesta se afirmă cu tărie în icoana reprentezîndu-l pe *Kiril Beloziorski*, sihastrul care a fondat mînăstirea din Belozersk. Icoana aparține unui zugrav din apropiere de Novgorod, Dionisi GLUȘITKI, care și privește modelul fără prejudecăți, fără să-l înfrumusețeze. Personajul n-are nici măcar aureolă, iar trăsăturile feței sînt pregnant individualizate. Are o privire sinceră, simpatcă, plină de mansuetudine. Ochii mici și apropiați, ca de viezure, fruntea înaltă, capul disproporționat, aproape hidrocefalic, pe trunchiul scund ca al unui estropiat, totul îi dă o notă de umilință, ca și poza frontală, ca și gestul. Și totuși impresia de monumentalitate, subliniată și de fundalul neutru pe care se profilează figura sfîntului, este copleșitoare. Dacă portretul atinge un asemenea nivel, nici pictura

de gen și cea istorică nu întârzie să-și facă apariția, la început în germene, bineînțeles. La Muzeul din Novgorod se află o icoană din 1467, cu două registre dintre care numai în cel de sus este zugrăvită divinitatea sub forma unui *Deisis*. În registrul inferior este reprezentată, în schimb, numeroasa familie — bărbați, femei și copii — a unui boier căruia i s-a transmis și numele, Antip Kuzmin, toți cei zugrăviți fiind în pitorești costume rusești și în atitudini de prosternare. Este, se pare, primul portret colectiv de boieri din pictura rusă și amintește scene similare din pictura neerlandeză a cărei influență pare indubitabilă.

Față de această încercare timidă de redare nemijlocită a vieții reale, un pas înainte în zugrăvirea unor aspecte din viața cetății și a locuitorilor ei îl reprezintă icoana intitulată *Lupta suzdalienilor cu novgorodienii* și aflată în trei variante dintre care una poate fi văzută la Tretiakov.

Tema acestei icoane imparate ca un tablou istoric — în spiritul pe care-l vom constata în secolul următor la bisericile moldovenești în renumita compoziție cu *Asediul Constantinopolului* — este aceea a luptei pe care Novgorodul o ducea din rășputeri în această vreme pentru păstrarea independenței față de Moscova. Ca și zugravii monumentelor din vremea lui Rareș, iconarul novgorodian avertizează asupra primejdiei care plutește asupra cetății înculcând însă compatrioților săi credința în biruință. Întreaga sa nădejde este pusă desigur într-o minune și pentru a le insufla și celor cărora li se adresează aceeași speranță, el evocă, la fel ca la Arbore, un episod istoric, în speță o luptă din sec. al XII-lea în care suzdalienii conduși de Bogoliubski, adică predecesorii moscoviților, fuseseră înfrinți în fața zidurilor orașului. Procedul este cel utilizat în evul mediu, al simultaneiității episoadelor, redată aici cu lux de amănunte pitorești, în trei registre care narează despre transferul icoanei Mântuitorului în Kremlinul novgorodian (primul registru), despre folosirea ei ca pavăză de nepătruns împotriva săgeților vrăjmașe (al doilea registru) și despre panica ce i-a cuprins pe asediatori în fața oștirii novgorodiene, în fruntea căreia călărește în galop Aleksandr Nevski și cei doi cneji martiri Boris și Gleb, toți trei cu aoreole în jurul capului.

La începutul secolului al XVI-lea pictura de icoane novgorodiană, a cărei eflorescență a supraviețuit cu un secol celei murale, începe să decadă. Își croiește drum un soi de manierism constând din alungirea exagerată a proporțiilor paralel cu o miniaturizare căutată și cu abolirea clarității. Icoanele devin mai încărcate; peisajului i se acordă un rol mai mare, ca și decorului de influență orientală, prezent în icoana *Flor și Lavr*.

Această decadență se va accentua și mai mult în icoanele așa-zisei școli Stroganov, icoane de «manieră nordică», asupra cărora vom reveni în capitolul următor, întrucât ele apar la sfârșitul secolului al XVI-lea, când Novgorodul devine o provincie a statului moscovit. Tot în capitolul următor se vor face considerațiile cuvenite privitoare la apariția iconostasului inventat de iconarii Novgorodului, dar ridicat la ultima sa expresie la Moscova. Din aceleași motive se lasă capitolului consacrat artei moscovite și activitatea de iconar a lui Teofan Grecul, pentru că el și-a desfășurat-o la Moscova, legînd-o tocmai de elaborarea iconostasului.

În schimb este locul cel mai potrivit să se arate aici că la pictura rusă de icoane un aport substanțial l-au avut zugravii din Pskov. Mai deschiși influenței apusene, iconarii de aici au fost mai atenți de pildă față de imagineria artei gotice. Pe de altă parte, mai democratică decît cea novgorodiană, republica Pskovului a constituit un cadru și mai propice pentru o dezvoltare originală a artei. Aici își au obîrșia o sumedenie de inovații cum este zvonita în arhitectură sau îngerii fără aripi din icoana *Soborul maicii Domnului*, o compoziție foarte complexă în care apar și alegorii: a *Pămîntului*, a *Pustiului*.

Din secolul al XIII-lea există o interesantă icoană originală din Pskov, reprezentîndu-l pe *Sf. Ilie în pustiu*. Atrage atenția aici chenarul lat care încadrează imaginea sfîntului și care cuprinde în afara așa-ziselor «jitia» (scene din viața protagonistului) un foarte dezvoltat *Deisis* cu șapte personaje. O *Pogorîre în iad* din sec. al XIV-lea atrage și ea atenția prin firescul atitudinilor, prin dezinvoltura și mișcările personajelor, prin siguranța cu care calcă pe solul stîncos al peisajului, Cristos. Coloristic, icoanele școlii din Pskov au o dominantă de albastru-pal așa cum cele novgorodiene sînt dominate



Inițială
într-un Evangheliar
din Novgorod

de roșu. Ca și artiștii din Novgorod, cei din Pskov și-au adus o substanțială contribuție la arta moscovită din secolele XV-XVI. Ei au fost chemați, de pildă, printr-un prikaz al țarului, să înlocuiască icoanele arse la Moscova în incendiul din 1547.

În sfârșit, specialiștii sovietici vorbesc tot mai insistent în ultima vreme și despre o școală cu trăsături specifice distincte la Tver. Semn că, pe măsură ce înaintează cercetările, pictura de icoane rusă apare într-o lumină tot mai clară, dezvăluindu-și astfel identitatea și caracteristicile cele mai intime.

Miniatura. Fără să cunoască dezvoltarea prestigioasă a picturii murale și a celei pe panou de lemn, miniatura a înregistrat la Novgorod cîteva originale cuceriri. Un timpuriu monument al acestei arte, datînd de la începutul secolului al XII-lea (către 1117), a fost realizat pentru cneaz de către Aleksei LAZAREVICI. Avem în vedere «Evanghelia lui Mstislav» care reproduce în mare parte imaginile din Evanghelia kieveană a lui Ostromir. Nu poate fi însă vorba decît de o foarte liberă și vagă replică pentru că artistul novgorodian, spre deosebire de diaconul Grigori, a văzut în evangheliștii zugrăviți oameni simpli, mai naturali, mai puțin eleganți, dar în același timp mai liberi în mișcări, mai expresivi. Avînd în față motivul kievean, Aleksei Lazarevici l-a folosit în mod creator.

Alte manuscrise, sărace în imagini figurative propriu-zise, abundă în frontispicii și en-tête-uri, în ornamente teratologice, dar mai ales în inițiale istoriate. Așa este Evanghelia din mînăstirea Iuriev (sec. XII), conținînd o sumedenie de animale și păsări stilizate, ca de pildă un cal înșeuat sub un pom, sau o cămilă cu două coașe. Sînt desene executate cu o singură culoare (roșul de kinovar) și se aseamănă cu vechile cusături populare din aceeași regiune, realizate cu arnici roșu pe țesătură albă. În repertoriul de forme al unor asemenea miniaturi se întîlnesc uneori reprezentări ale mitologiei păgîne, zeița pămîntului, bunăoară; alteori apar muzicieni, dansatori, pescari, în adevărate scene de gen ca în «Evanghelia» din 1355 și în cea din 1358 sau în «Slujebnicul» din sec. al XIV-lea în care apare un cîntăreț din guslă. Nu rareori aceste scene sînt însoțite și de comentarii hazlii, cum este acela însoțind litera «M» construită din doi pescari care trag un năvod încărcat, suduindu-se reciproc: «Trage fiu de vacă» — «Ba tu ești ăla». Firește asemenea scene și asemenea texte n-au nimic comun cu conținutul cărților miniate, în cazul de față o «Psaltire» din sec. al XV-lea (din Uglici).

VLADIMIR-SUZDAL

Prin cuvîntul Moskovia se desemna în evul mediu un ținut destul de întins din jurul orașului Moscova, ținut denumit la început Suzdalia și făcînd parte, ca entitate geografică și istorică, din statul kievean.

Destul de slab populată inițial, această zonă a cunoscut mai apoi un mare aflux de locuitori veniți din provinciile sud-vestice. Primejdia permanentă pe care o prezentau triburile nomade ce vînturau stepele nord-pontice, și mai tîrziu apropierea invaziei pustiitoare a tătarilor mongolilor i-au determinat, în adevăr, pe mulți locuitori de la frontierele sudice ale lumii rusești să pornească în bejenie și să se instaleze în bazinele superioare ale Volgăi și afluentului ei Oka, unde au dat un puternic impuls dezvoltării așezărilor orășenești. Așa s-a făcut că unor centre ca Suzdal, Iaroslavl, Rostov, Vladimir, ce cunoscuseră o primă epocă de înflorire economică și culturală încă din secolul al XI-lea li se adaugă în veacul următor așezări noi ca Iuriev-Polski, Pereiaslav-Zaleski, Bogoliubovo, Borisoglebsk, Moscova.

Cum nici unul dintre aceste centre nu se află în apropierea vestitului drum «de la varegi la greci», care condiționase dezvoltarea Kievului și a Novgorodului, ele își datoresc prosperitatea, cel puțin în perioada discutată, nu atît relațiilor cu lumea bizantină sau cu Apusul Europei, relații mai greu de întreținut, cît celor înlesnite de navigația pe Volga, cu regiunile

Furtunoasa dezvoltare economică a acestui ținut a avut desigur consecințe importante pe plan politic și cultural artistic. Pe măsură ce s'au simțit destul de puternici și au izbutit să se emancipeze de sub tutela marelui cneaz al Kievului, cîrmuitorii locali suzdalieni au început să nutrească visuri de hegemonie, sfîrșind în cele din urmă prin a cuceri orașul de pe Nipru și a muta capitala statului la Vladimir (1169).

Aceeași emancipare se produce și pe plan artistic. Dispunînd de resurse materiale suficiente și mînați de ambiția de a face din noua lor reședință o capitală care să rivalizeze în măreție și frumusețe cu Kievul, cnezi ca Andrei Bogoliubski, Vsevolod, Iuri Dolgoruki ș.a. au întreprins un amplu program de construcții civile și religioase la a cărui concretizare practică și-au dat concursul biserica, marii feudali și negustorii interesați deopotrivă în consolidarea autorității statale. Bineînțeles, tradițiile artei kievene își vor pune adînc pecetea pe creațiile arhitecților și zugravilor suzdalieni. Pînă la un punct se poate vorbi chiar despre o continuitate, un simbol al moștenirii tradițiilor kievene fiind însuși transferul vestitei icoane de proveniență bizantină reprezentînd pe *Maica Domnului*, de la Vișgorod, lîngă Kiev, la Vladimir, de unde își va lua mai tîrziu și numele. Dar arta vladimiro-suzdaliană nu se mărginește, firește, să copieze modelele Kievului cum acesta nu le imitase întocmai pe cele ale Bizanțului. Noi soluții arhitectonice, noi teme și tipuri iconografice în pictură sînt elaborate și introduse în arta acestui ținut investind-o cu trăsături specifice distincte ce vor anticipa într-un fel formarea școlii naționale de tendință unificatoare pe care o vom constata în secolele XV—XVI la Moscova și la careși vor aduce desigur contribuția și alte centre precum Novgorodul și Pskovul. Inovațiile cele mai numeroase și mai substanțiale sînt constatate în arhitectură și anume în sistemul de decorare a monumentelor. Construite de regulă din piatră ecarisată albă și nu din cărămidă ca în alte zone, cele mai multe biserici înălțate aici capătă în exterior o bogată decorație sculpturală ce ajunge uneori la o profuziune de forme figurative sau pur ornamentale — adevărat delir în piatră — ca la biserica Sf. Gheorghe din Iuriev-Polski. Nemaîîntîlnit în Rusia, procedeul a

fost pus de către cercetători în directă legătură cu influența arhitecturii caucaziene (armenești și gruzine) ceea ce pare firesc dacă se iau în considerație relațiile strânse, inclusiv cele matrimoniale dintre suveranii popoarelor respective. S'a pronunțat, de asemenea, cuvîntul Persia, ceea ce iarăși nu pare lipsit de temei. În sfîrșit n'au fost excluse din discuție nici unele îndeșpărtate ecouri ale sculpturii romanice propagate bineînțeles prin filiera Haliciului, participarea unor meșteri din ambianța acestei școli la construcțiile suzdaliene înscriindu-se și ea în ordinea firească a lucrurilor.

În măsura în care trebuie să ne referim la pictură, asemenea speculații încetează desigur să-și mai aibă rostul întrucît, cel puțin pentru o vreme, în privința acestui gen rămînem în sfera modelelor bizantine și kievene. Nu s'au păstrat, din păcate, decît parțial vechile ansambluri de pictură monumentală. Ele întăresc totuși convingerea că și în această provincie zugravii ruși au ajuns la sinteze originale în stare să exprime cu pregnanță și deplină înțelegere reprezentările și idealurile maselor din epoca feudală.

Cel mai vechi monument care a păstrat urme din pictura originală de la jumătatea secolului al XII-lea este Catedrala Uspenski din Vladimir. Înainte de incendiul care a mistuit-o la puțin timp după ce a fost ridicată, ea se prezenta ca o construcție măreață, decorată în exterior cu reliefuri sculptate, cu arcaturi aurite și chiar cu zugrăveli reprezentînd, în afară de sfinți, ornamente vegetale și păsări multicolore (păuni).

Urme din această pictură pot fi văzute și astăzi, dar după ce biserica a fost refăcută și lărgită mai tîrziu, prin adăugarea a încă două nave, ele au fost incluse în interior. Cît despre frescele ce intră în alcătuirea ansamblurilor decorative din restul edificiului, existența lor a fost atestată doar de letopiseț pentru că cele care pot fi admirate astăzi sînt opera tîrzie, de la începutul secolului al XV-lea, a lui Rubliov și tovarășilor săi. Într-o stare ceva mai bună n'au parvenit, în schimb, frescele catedralei Dmitrievski, tot la Vladimir, realizate la sfîrșitul secolului al XII-lea. Un deosebit interes îl prezintă aci fragmentele din compoziția *Judecata de apoi*, amplasată pe peretele de apus și pe bolți. La o minuțioasă analiză stilistică aceste fresce prezintă două mani-

ere foarte distincte de a picta și chiar două viziuni diferite, ceea ce i-a determinat pe specialiști să le atribuie unor zugravi proveniți din medii diferite: un grec și un rus. Pentru cel dintâi căruia îi aparțin figurile apostolilor și îngerilor de pe bolta centrală este caracteristică o viziune mai dramatică exprimată prin atitudinile solemne, prin privirile aspre, neînduplecate ale personajelor în care de altfel pot fi recunoscute tipuri meridionale cu ochi adânci, negri, expresivi. Dimpotrivă, fragmentele în care este întruchipat *Raiul* (Sînul lui Avraam) dreptii care merg spre el și îngerii chemînd din surle, exprimă o stare lirică de tristețe nostalgică de duioșie blajină. Și tipologic, personajele din redactarea zugravului considerat autohton sînt altele decît cele datorate meșterului « bizantin », dar cele mai sensibile deosebiri dintre atelierele celor doi țin totuși de tehnică. Mai rafinat, mai savant, pictorul străin face uz de un colorit nuanțat, folosind lumini și umbre acolo unde tovarășul său rus recurge la acorduri cromatice mai simple, la culori juxtapuse, subordonate liniei.

Și într-un caz și în altul, aici re trăiesc însă într-o nouă redactare modelele artei elenistice, fiind cu totul limpede că ne aflăm în fața unor opere de nivel european. O înaltă apreciere a dat acestor fresce André Grabar, care le aseamănă cu cele mai de seamă reușite ale Bizanțului, în speță cu « cele de la Nerezi (1164) în Macedonia și cu toate picturile de la sfîrșitul epocii Comnenilor, care în multe privințe oferă primele versiuni ale realizărilor definitive ce vor putea fi văzute un secol mai tîrziu, sub Paleologi » ³³.

Tot fragmentar s-au păstrat cîteva fresce și la catedrala din Suzdal, ele conținînd mai cu seamă ornamente vegetale și geometrice.

La majoritatea monumentelor zidite anterior cîmpirii țării de către mongoli, pictura murală a pierit în cursul incendiilor și distrugerilor sistematice sau a fost repictată mai tîrziu. Același lucru se poate afirma și despre icoane, cîteva exemplare cu proveniență certă din această zonă reținîndu-ne totuși atenția. Sînt și ele influențate de pictura kieveană și păstrează un pronunțat caracter monumental. De exemplu, marea icoană reprezentîndul pe *Sf. Dimitrie din Salonic* (Galeria Tre-

tiakov) amintește întrucîtvă de mozaicul pe aceeași temă de la Kiev. Sfîntul e zugrăvit ca un războinic, aspru și oțelit, cu sabia pe genunchi, fără nimb. Într'un fel, această imagine era o alegorie a cneazului însuși, idealizat în acest chip pentru a dobîndi și mai multă autoritate asupra supușilor. Semnificația de alter ego al cneazului o capătă și arhanghelul Mihail, prezent într-o icoană provenită din Iaroslavl și menită să ridice moralul, să galvanizeze spiritele și să le pregătească pentru lupta de unificare a pămînturilor rusești promovată de marele cneaz al Vladimirului.

Tot din Iaroslavl provin și două icoane reprezentînd-o pe *Maica Domnului*, una în chip de *Orantă* de tipul *Znamenie* (*Blacherniotissa*) și alta de tipul *Hodighitria* zisă și *Tolgskaia Bogomater* (din Tolga). Ambele păstrează trăsăturile stilului monumental bizantin: sînt hieratice, maiestuoase, remarcîndu-se și printr'un ridicat nivel tehnic.

Ajunsă pe această treaptă a dezvoltării ei, arta ca și întreaga cultură Vladimiro-suzdaliană a trebuit să împărtășească soarta aprigă pe care a avut-o majoritatea orașelor rusești: distrugerea, ruina, stagnarea.

Pustiite cu o furie oarbă de tătari în 1238, orașe înfloritoare ca Suzdalul, Vladimirul, Rostovul nu se vor mai ridica niciodată la rolul pe care-l avuseseră în trecut. Cînd în sfîrșit, după mai bine de un secol de opresiune tătaromongolă, forțe proaspete se vor ridica din cenușă pentru a scutura jugul și a pune temelii unui stat centralizat și puternic, nu Vladimirul, ci un alt centru ridicat între timp, și anume Moscova se va afla în fruntea luptei pentru unitate și independență.

ASCENSIUNEA MOSCOVEI

Accesul Moscovei la primul loc printre orașele rusești antrenate în procesul de unificare se produce în a doua jumătate a secolului al XIV-lea cînd vechea rivalitate cu Tverul — oraș aflat mai la nord, care aspiră și el la rolul de metropolă —, se rezolvă în favoarea ei. Au fost bineînțelese pricini adînci — așezare geografică, putere economică, un anumit raport al forțelor sociale — care au decis înclinarea cumpenei. Dar s-a produs,

pe deasupra, și un eveniment de răsunet care a făcut evidentă vocația de centru politic a orașului și anume lupta de la Kulikovo. Marea izbîndă repurtată de oștile ruse reunite sub conducerea cneazului moscovit Dmitri Donskoi împotriva Hoardei de Aur, în 1380, la Kulikovo, a avut în adevăr consecințe incomensurabile. Deși tătarii n-au fost izgoniți definitiv și, peste două decenii, se vor năpusti cu o furie și mai mare asupra așezărilor rusești, victoria de la Kulikovo a avut totuși o imensă însemnătate politică și morală. Ea a spulberat într-un fel legenda invincibilității vrăjmașului, a insuflat încredere rușilor în forțele proprii, le-a inculcat acestora un sentiment de mîndrie, le-a ridicat moralul, le-a arătat care este rostul unirii și al solidarității.

Cît despre Moscova, ea a devenit pentru întregul popor rus purtătoarea stindardului aducător de biruință. Asupra ei au început să se îndrepte, grijulie, atenția feudalității, a bisericii, a tîrgoveților, preocupați deopotrivă să o fortifice cu ziduri rezistente și să o înfrumusețeze cu palate și hramuri. Într-un fel opera de construcții începuse mai de mult căci Dmitri Donskoi înălțase la Kremlin încă din 1367 fortificații din piatră menite să le înlocuiască pe cele din lemn de pe vremea lui Ivan Kalita. Dezvoltarea capătă însă acum pe toate planurile anvergură și ritmuri necunoscute în trecut.

Legat de transferul mitropoliei de la Vladimir la Moscova, care devine astfel și centrul bisericii ruse, un avînt fără precedent cunosc construcțiile religioase ample de tipul Catedralei Blagovescenski, ridicată alături de alte edificii mai vechi (Uspenski, Arhanghelski) la adăpostul zidurilor noi ale Kremlinului.

De menționat că în 1395 este transferată la Moscova, întrucît gestul devenise acum tradiție, și vestita icoană *Maica Domnului din Vladimir*.

Dar schelele sînt ridicate și dincolo de hotarele orașului. Puternicele nuclee mînăstirești din apropiere sînt și ele fortificate și în incinta lor se înalță catedrale impunătoare ca la Zvenigorod (1399); la marea lavră a Sf. Treimi întemeiată de vestitul anahoret Serghei din Radonej, neobosit apostol al unirii și mobilizării rușilor pentru lupta cu «păgînii» (1422—23); la mînăstirea Andronikov (1427) etc. . .

E de prisos să adăugăm, în sfârșit, că toate aceste monumente sînt somptuos decorate cu fresce, sînt înzestrate cu icoane, că anume acum și aici se desăvîrșește, ca sistem compozițional, iconostasul. Dar ceea ce avea să dea adevărata strălucire acestei epoci este uimitoarea operă a unui artist genial a cărui distinsă personalitate va marca profund mai tot ce se creează ca pictură în această vreme, ca să nu anticipăm încă asupra ecoului tîrziu pe care-l vor stîrni lucrările lui în secolele următoare. Numele acestui artist, devenit celebru, este Andrei RUBLIOV (1360/70—1430?) și aportul său la școala rusă de pictură este covîrșitor într-adevăr, întrecînd pe al oricărui alt zugrav medieval.

A devenit aproape un truism în istoriografia de artă sovietică explicarea creației acestui artist prin avîntul și entuziasmul general care pune stăpînire pe societatea feudală rusă în urma răsunătoarei lupte de la Kulikovo. De fapt, nimic mai firesc ca un artist de talia și sensibilitatea lui Rubliov să reflecte, în opera sa, idealurile, năzuințele și nădejtile încolțite în sufletele care cunoscuseră resemnarea, cu un cuvînt toate acele valori morale ale unei epoci de afirmare, de avînt, de renaștere spirituală. Că — așa cum crede, printre alții, și André Grabar — umilul monah ar fi fost inspirat de doctrina misticilor ziși « isichaști » care aveau adepți și printre ruși, faptul nu schimbă cu nimic esența artei lui Rubliov ³⁴. Tocmai de aceea, a trage de aici concluzia că pictorul rus « este un contemplativ care n-are nici o legătură cu evenimentele materiale ale istoriei politice și sociale » ³⁵, cum face istoricul francez, este cel puțin o exagerare. Fie și numai faptul că a trăit și a fost educat în tinerețe în mînăstirea Troițki unde păstorise Serghei din Radonej, leagăn și bastion al ideilor unioniste, și încă n-ar fi hazardat să i se atribuie pictorului unele concepții avansate. Cu atît mai mult însă cu cît opera însăși pe cît este posibilă detașarea și identificarea ei, de multe ori ipotetică, ne îngăduie să tragem concluzia că Rubliov este artistul epocii sale, în cel mai larg sens al cuvîntului, inclusiv în acela pe care-l acordă Alpatov, de ași fi depășit veacul și contemporanii ³⁶. Ceea ce nu poate fi pus în orice caz la îndoială este de bună seamă caracterul umanist al operei sale, firește pe cît o permite cadrul artei de tradiție bizantină.



Inițială
dintr-o psaltire din Pskov.
Sec. XIII–XIV

Afirmarea unor valori morale ca bunătatea, toleranța, generozitatea, de esență umanistă în ultimă instanță, este oricum certă și o vom constata în toate lucrările ce i se atribuie.

Date biografice prea multe nu ne-au parvenit despre Andrei Rubliov. Aceeași indigență a amănuntelor, aceeași discreție constatată nu odată în cuprinsul artei bizantine învăluie viața și creația sa. La drept vorbind, 74

precis nu se cunoaște nici data nașterii, evenimentul fiind totuși plasat în mod ipotetic în 1360, fapt pentru care în 1960 Consiliul mondial al păcii organiza sărbătorirea împlinirii a șase veacuri de la venirea pe lume a artistului.

Un mare grad de incertitudine intervine și în stabilirea paternității lui Rubliov asupra uneia sau alteia dintre lucrările aparținând ansamblurilor de pictură pe care le-a realizat mai totdeauna împreună cu alți zugravi. Și oricâtă perspicacitate, oricâtă intuiție și fler ar arăta cercetătorul modern, nu sînt excluse niciodată posibilitățile de a comite și erori.

Prima știre scrisă referitoare la activitatea lui Rubliov menționează participarea sa, în anul 1405, la zugrăvirea iconostasului și pereților catedralei Blagoveșcenski (Buna Vestire) din Kremlinul moscovit. Nu o face singur; alți doi zugravi își aduc și ei contribuția și, dacă pe unul dintre ei, PROHOR DIN GORODEȚ îl întîlnim pentru prima oară menționat ca atare, celălalt este de mult faimosul Teofan Grecul, atras aici de la Novgorod de intensul program de dezvoltare artistică pus în practică de moscoviți.

Este de altfel momentul să arătăm în ce stadiu se află pictura moscovită în momentul cînd se afirmă geniul lui Rubliov. De fapt prea multe nu știm despre ea. Atestată documentar, ea nu ne-a parvenit decît fragmentar, cînd e vorba de frescă, și în exemplare cu totul izolate cînd e vorba de icoane. Se știe, de pildă, că la începutul secolului al XIV-lea se îndeletnicea cu meseria de iconar însuși mitropolitul Piotr, căruia i se atribuie o foarte apreciată icoană reprezentîndu-l pe Isus Cristos, așa-zisul «*Spas Iarce oko*», (Mîntuitorul Ochi scrutător), un chip cu trăsături energice, puternic, sever, mînios aproape, influențat desigur de grecii aflați în număr mare la Moscova.

O altă icoană edificatoare pentru conținutul ei militant, un fel de simbol al luptei și jertfei întru păstrarea unității pămînturilor rusești îi reprezintă pe cei doi prinți martiri *Boris și Gleb* călare.

În același spirit, ba și mai explicit încă, poate fi interpretată și icoana *Arhanghelului Mihail* comandată de văduva lui Dmitri Donskoi pentru mormîntul soțului și avînd semnificația unui monument *sui generis* ridicat

în cinstea victoriei de la Kulikovo. În adevăr, energic, încruntat, cu sabia trasă din teacă, gata parcă să lovească asemenea unui drujinik din oastea cneazului, arhanghelul, considerat mai târziu ocrotitor al țărilor, are elocvența lapidară a unei stele funerare.

S-au transmis și numele unor zugrăvi de biserici din sec. al XIV-lea: GAITAN, SEMION, IVAN, dar nu și opera lor.

Nu ne-a parvenit decât parțial nici opera lui Teofan Grecul care, așa cum se știe, a venit la Moscova către 1395 și în răstimp de un deceniu a participat la zugrăvirea a trei biserici. Nici urmă din frescele lor nu s-au păstrat însă, deși ar fi fost interesantă o comparație între ele și cele novgorodiene. În schimb, lui și școlii sale, pentru că a avut o pletoară de ucenici, se datorează câteva icoane cum ar fi *Schimbarea la față* și *Maica Domnului de la Don*, aceasta din urmă avînd înfățișată pe revers și o *Uspenie*. Mai puțin icoana reprezentînd pe *Maria cu pruncul în brațe* care prin însăși natura temei trebuie să întruchipeze sentimente materne de duioșie și tandrețe, aceste opere trădeză cunoscuta predilecție a lui Teofan pentru monumental, pentru dinamism, pentru patetismul expresiilor, așa cum se poate constata în figurile cuprinse de jale și dramatism din *Uspenie*.

Cu ceva mai multă siguranță se poate identifica contribuția artistului grec la realizarea iconostasului la care au colaborat, cum arătăm, și doi ruși: Prohor și Rubliov. (Nu întîmplător îi dăm în această ordine: așa îi întîlnim și în letopiseț.)

Dar mai întîi ceva despre iconostas în general. Se știe că arta bizantină n-a cunoscut iconostasul, complex sistem de compoziție iconografică, decât într-o formă nedezvoltată adică aceea de « templon » care consta doar din câteva icoane avîndul în centru pe Cristos încadrat de Maria și Ioan Botezătorul ca intercesori și formînd compoziția *Deisis*. În această formă l-au preluat și rușii. Ei i-au dat însă treptat o mare amploare și i-au conferit o nouă funcție. La început l-au amplificat pe orizontală adăugînd de o parte și de alta a lui Cristos icoane reprezentînd arhangheli, apostoli, sfinți părinți și obținînd astfel un *Deisis* dezvoltat. Apoi, în secolele XIII, XIV, XV deasupra compoziției *Deisis*

au fost adăugate treptat registre noi: unul cu prăznicare (de la *Bunavestire* la *Înălțare*) unul cu prooroci și un al patrulea cu sfinții ierarhi. De notat că zugravii din Novgorod și Pskov și-au adus și ei contribuția la realizarea acestui ansamblu monumental, dar abia la Moscova, în secolul al XV-lea, el ajunge la desăvârșire. Cât privește rostul său în sistemul de decor al bisericilor rusești, el este limpede. Constituindu-se ca un perete despărțitor între altar și naos, interpunându-se prin urmare între privitor și pictura tradițională de pe pereții altarului, iconostasul a preluat funcțiile acesteia. Cu alte cuvinte, diversele icoane, orânduite după un program ordonat conform ierarhiei statuate, s-au constituit într-un adevărat eșafodaj care era acela al concepției teologale promovate de biserică. Cei cărora iconostasul li se adresa astfel ca « o carte deschisă la toate paginile » — ca să întrebuițăm expresia folosită de A. Grabar, în legătură cu pictura exterioară din Nordul Moldovei — aveau, într-o formă concentrată și sintetică, aproape întreaga schemă iconografică a învățăturii creștine.

Dacă acesta era rostul căruia îi era menită o asemenea complexă alcătuire de forme, nu prezintă mai puțin interes nici aspectul artistic pe care ea îl are. Căci fără îndoială semnificațiilor cu caracter ecleziastic implicate aici le corespund altele de ordin social, moral și estetic. Bunăoară, după Alpatov, « la baza creării iconostasului ar fi stat ideea comunității umane, a unirii »³⁷. Nu trebuie scăpate din vedere de asemenea virtuțile artistice ale acestui gen de artă; în primul rând monumentalitatea, pentru că deși intră ca parte componentă într-un asemenea ansamblu decorativ cum este tâmpla, icoana, departe de a cădea în ilustratism mărunț — avem în vedere, bineînțeles, cele mai izbutite exemplare ale genului — își păstrează caracterul de artă monumentală (2×1 m) împrumutat de la pictura murală al cărei rol, ca o consecință firească, ajunge să scadă simțitor. Claritatea compozițională, interdependența dintre diversele icoane, ritmurile ce se formează, raporturile de culoare, toate acestea contribuind la alcătuirea unui tot indisolubil, cu o mare putere de sugestie, de un netăgăduit efect emoțional, solicită desigur artistului multă experiență și iscusință.

Și, revenind acum la activitatea lui Teofan Grecul și la aceea a lui Andrei Rubliov, ne dăm mai bine seama de ce au fost în stare acești excepționali artiști, știind că tocmai ei sînt aceia care au ridicat la forme desăvîrșite pictura iconostasului.

Cum și-au împărțit ei sarcina în cadrul colaborării despre care am amintit, problema se mai află în discuție. În orice caz, mai în vîrstă, Teofan ca staroste al echipei și-a rezervat, după toate aparențele (stilistice în primul rînd), cea mai mare parte din registrul principal al ciclului, al icoanelor din compoziția *Deisis* și anume grupul central format din Cristos, Maria și Ioan, arhanghelul Gavril, apostolul Pavel, Vasile cel Mare și Ioan Zlataust, lăsînd în seama tovarășilor de breaslă figurile arhanghelului Mihail, apostolului Petru și sfinților militari Gheoghe și Dimitrie.

La această concluzie conduce desigur originalitatea stilului propriu lui Teofan. Proiectate pe un fundal monocrom, avînd contururi clare, culori locale vii, imaginile realizate de el au o măreție, o solemnitate stranie. Și totuși față de însușirile operei sale novgorodiene se simte o mutație. Este limpede că artistul a trebuit să se supună unui alt comandament și dacă, fără îndoială, prin puterea personalității sale artistice a influențat pe confrății săi ruși, nu-i mai puțin adevărat că și aceștia l-au înfrîurit pe el în sensul strunirii manifestărilor sale temperamentale, dacă nu cumva această schimbare era și opera îmbătrînirii. Că cei trei pictori au trebuit să țină seama fiecare de particularitățile celorlalți doi pentru a se acorda cu ei și a se mișca în aceeași tonalitate, pe aceeași lungime de undă, cum am spune astăzi, o dovedește și lipsa unor indicii cît de cît valabile care să ducă la identificarea contribuției personale a fiecăruia dintre artiștii ruși. Icoanelor din registrul prăznicarelor le sînt oricum comune trăsături pe care le vom constata și în alte opere atribuite lui Rubliov. În *Schimbarea la față*, de pildă, tronează o atmosferă sărbătorească. Compoziția este echilibrată, liniștită, lipsită de dramatism, de ascetism și de încordare psihologică. În alte icoane, cum sînt: *Nașterea lui Isus* sau *Învierea lui Lazăr*, predomină trăsături ca grația, suplețea liniei, știința compoziției, suavitatea figurilor feminine sau feminizate, puritatea stilului, unele trăsături

pronunțat elenistice în detaliul reprezentînd baia copilului. Astfel că, judecat în ansamblu, iconostasul catedralei Blagoveșcenski ne apare, în pofida participării colective a unor artiști cu personalități distincte, ca o lucrare omogenă, armonios compusă, cu o tectonică solidă, savant echilibrată, inspirînd deopotrivă măreție și seninătate calmă.

O asemenea performanță presupune, bineînțeles, maturitate artistică și, în acest caz, trebuie neapărat acceptat că la cei peste patruzeci de ani ai săi, Rubliov, asemenea tovarășilor lui, nu se afla la prima lucrare. A fost admisă de altminteri părerea³⁸ că lui îi aparțin miniaturile din «Evangheliarul Hitrovo», deși V. Lazarev³⁹ le atribuie atelierului condus de Teofan ca și «Evanghelia Koșka». Anterioare iconostasului de la catedrala Blagoveșcenski, miniaturile în cauză reprezintă în adevăr însemnele stilului marelui pictor rus. Se poate constata acest lucru mai cu seamă în imaginea îngerului — simbol al evanghelistului Matei. Chipul juvenil, încadrat de o coafură savantă, al arhanghelului, ușoara înclinare în față a capului, redarea lui în semiprofil sînt elemente ce ne duc cu gîndul la alte imagini de arhangheli zugrăvite de Rubliov care, pe cît se pare, avea o deosebită slăbiciune pentru aceste ființe imaginate de mitologia creștină.

Dar nu capul îngerului este aici elementul esențial, ci compoziția în întregul ei și mai exact felul ingenios în care ea a fost înscrisă în cerc. Pentru că, adoptînd procedeul atît de îndrăgit mai tîrziu de marii pictori ai Renașterii italiene, precum Rafael și Michelangelo care au dat rezolvări celebre unor compoziții în «tondo», miniaturistul rus și-a propus să învingă dificultăți cu atît mai mari cu cît, fiind vorba de redarea unei singure figuri în picioare, compoziția era pîndită de primejdia unei totale dezechilibrări. Faptul a fost prevenit însă cu iscusință cînd Rubliov, pentru a umple golurile create prin păstrarea pe verticală a siluetei îngerului, a folosit cu ingeniozitate într-o parte întinderea unei aripi, iar pentru contrapondere a desfășurat în partea opusă un capăt al mantiei drapate savant și firesc, totodată. Pe de altă parte, mișcarea cu pași repezi, de fapt jumătate mers, jumătate plutire, a îngerului, dă impresia — așa cum a observat și Alpatov

— că cercului însuși i se imprimă o mișcare de rotire în jurul axei sale.

Nu prezintă mai puțin interes nici celelalte imagini ale «Evangheliei Hitrovo». Vulturul — simbolul lui Ioan evanghelistul —, de pildă, este și el înscris într-un cerc. Merită atenție apoi inițialele bogat ornamentate cu motive din bestiarul teratologic elenistic: grifoni înaripați, dragoni, păsări fantastice, șerpi încolăciți, redată într-un stil ce amintește de grotescurile antice⁴⁰. Un alt moment important în creația lui Rubliov îl prezintă pictarea iconostasului mînăstirii din Zvenigorod. Aici s-au păstrat trei icoane aparținînd, indubitabil, lui Rubliov. De astă dată însă pictorul nu mai are alături un artist de talia lui Teofan Grecul care să-l concureze și să-i impună, în numele unității stilului, anumite norme. Zugrăvind principalele icoane ale registrului *Deisis* (de fapt numai acestea s-au păstrat) el a putut pentru prima oară, liber de orice coercitare, să dea viziunii sale o întruchipare cu totul originală. Reține în primul rînd atenția profilul moral extrem de complex al personajelor. Figura lui Cristos (*Spas*), bunăoară, în ciuda păstrării ei fragmentare, acuză o bogată viață lăuntrică.

Dînd dovadă de o extraordinară sensibilitate și capacitate de analiză psihologică, artistul a întruchipat cu discreție și poezie însușirile esențiale care caracterizează omul ideal așa cum se conturau ele în conștiința elementelor avansate din acea vreme. Felul în care se îmbină în portretul psihologic al Mîntuitorului tăria de caracter cu delicatețea aproape feminină, severitatea cu mansuetudinea, felul în care ne privește drept și încrezător, calm și marțial, în același timp, creează acea impresie de sublimă demnitate, de totală dăruire și adîncă generozitate — calități pretinse contemporanilor de înseși cerințele vremii. Nu e deloc greu să desprindem din aceste calități unele principii apropiate umanismului. Dar o și mai profundă semnificație dobîndesc aceste lucrări dacă ținem seama că la valorile morale se adaugă virtuți artistice esențiale.

Preocuparea de corelare a celor trei icoane, înțeleasă de artist ca un tot, armonia desăvîrșită a coloritului obținută din iscusita îmbinare a albastrului, galbenului, rozului și violaceului în veșmintele arhanghelului

Mihail și ale apostolului Pavel, vibrantele ocruri ce alcătuiesc imaginea lui Cristos sînt tot atîtea însușiri cărora nu le putea da viață decît un artist foarte rafinat.

Afirmîndu-se ca iconarul cel mai desăvîrșit al timpului, Rubliov n-a încetat să-și exercite măiestria și în frescă. O lucrare de mare răspundere în această tehnică i se încredințează în 1408. De astă dată trebuia să decoreze catedrala Uspenski din Vladimir — monument de importanță națională zidit înainte de invazia tătarilor. Întrucît Rubliov n-a lucrat nici aici singur, ci cu un confrate mai vîrstnic, Daniil CIORNÎI, problema stabilirii cu precizie a contribuției sale se pune din nou. Și deși ea nu poate fi soluționată definitiv, analizînd stilul, se pot face totuși unele presupuneri plauzibile. Astfel imaginile care conservă trăsăturile mai arhaice îi sînt atribuite de obicei lui Daniil, în timp ce de numele lui Rubliov se încearcă a se lega lucrările mai inspirate și mai « modern » tratate. Tot el se crede, de obicei, că este cel care a trasat liniile conceptuale pentru întreg ansamblul, lui Daniil acordîndu-i-se un rol subaltern, de executant.

Impresia cea mai profundă din frescele catedralei din Vladimir, numai în parte conservate, o produce vasta compoziție a *Judecății de apoi*, amplasată pe bolți, pe stîlpi și pe peretele de apus al bisericii. S-a remarcat îndeosebi spiritul nou în care a fost concepută scena marelui *Județ*. Spre deosebire de reprezentările tradiționale bizantine și rusești, în care accentul era pus pe înfricoșătoarele cazne la care judecători neînduplecați osîndeau pe cei păcătoși, în frescele de la Vladimir își găsește expresia nădejdea oamenilor în milostenia judecătorului suprem. Nu atît teama de veșnicile și năpraznicele chinuri ale iadului, cît speranța în iertarea păcatelor săvîrșite din slăbiciune omenească și încrederea în izbăvire se poate citi pe fețele celor prezentați la tronul judecății. Apare deci pentru prima dată în pictura rusă, și acesta e meritul lui Rubliov care s-a făcut ecoul aspirațiilor populare, concepția luminoasă potrivit căreia omul nu este un ticălos și un netrebnic, condamnat odată pentru totdeauna, ci capabil de contemplație, încrezător în bine, demn de dragoste, el se poate răscumpăra. Simbolismul religios se convertește

astfel la Rubliov — cum sugerează Lazarev — în simbolism al dragostei și prieteniei ⁴¹.

Merită subliniat și caracterul epic al acestei vaste compoziții în care mulțimea protagoniștilor — o adevărată galerie de chipuri individualizate cu pregnanță, formează parcă un cor uriaș împărțit pe mai multe voci; un cor pe care Rubliov îl dirijează reușind să dea melodiei unitate, forță, culoare, tumult.

După terminarea ansamblului monumental de la Vladimir — operă dusă la bun sfârșit, după toate probabilitățile, într-o singură vară, ceea ce constituie un autentic record dacă se ține seama că echipa de zugravi a realizat paralel și iconostasul catedralei (acesta s-a păstrat multă vreme în satul Vasilevskoe) —, nu se știe precis unde a lucrat Rubliov în anii imediat următori. Abia către sfârșitul vieții îl găsim angajat, împreună cu același Daniil Cioarnii, în realizarea unui nou ansamblu, de astă dată în mînăstirea Troița Serghievska (aproape de Moscova, la Zagorsk) unde și petrecuse tinerețea ca simplu monah.

Și aici plutesc unele incertitudini cu privire la autorii uneia sau alteia din icoanele ce alcătuiesc tîmpla mai ales că, judecînd după deosebirile stilistice, la realizarea lor au participat mai mulți zugravi. Fapt este însă că oricare ar fi fost aceștia, este limpede că ei erau decum ucenicii lui Rubliov și spiritul lui se simte în totul: în claritatea compozițiilor, în ritmurile melodice, în elocvența gesturilor reținute, în stilul elevat al unor scene ca *Prezentarea la templu*, *Cina cea de taină*, *Spălarea picioarelor*.

În ceea ce-l privește, Rubliov însuși, ajuns acum la deplina maturitate, creează (de astă dată asupra paternității lui nu există nici un dubiu) acea capodoperă inegalabilă din «veacul de aur» al icoanei ruse, care este *Troița* (Sf. Treime) ⁴².

Străvechea temă a acestei icoane, cunoscută în Vechiul Testament ca «Filoxenia lui Avraam» sau «Cina din Mamvri» le era familiară zugravilor bizantini și ruși. Ea își găsește rezolvări interesante în bisericile din Cappadocia, apoi la Kiev ⁴³ și, în fine la Novgorod, pictată de Teofan. Nici una dintre acestea nu se ridică însă la valoarea operei lui Rubliov. Ceea ce deosebește icoana acestuia de modelele anterioare este în primul

rînd adîncirea sensului ei filozofic, îmbogățirea ei cu semnificații noi ce depășesc cu mult tîlcul inițial al legendei biblice.

Dezvoltînd această temă într-o redactare proprie, originală și laborioasă, artistul rus a izbutit să găsească acea formă impecabilă care să vorbească despre perfecțiune în limbajul perfecțiunii.

La baza compoziției respective stă desigur concepția idealistă creștină atît de aprig dezbătută în conciliile ecumenice, după care divinitatea este unică în diviziune. Cei trei îngerii reprezentînd Sf. Treime trebuiau prin urmare să formeze, conform dogmei, un tot întruchipat într-o formă întreită. Trebuiau de asemenea să fie egali între ei și totuși unul să domine.

Pornind de la exigența dogmei, Rubliov a rezolvat implicit problema filozofică a unității în diversitate. Tema respectivă a devenit astfel pentru el un real sprijin în abordarea ideii de unitate și armonie, idee atît de scumpă contemporanilor.

În această privință, lui Alpatov⁴⁴ nu-i scapă nici sensul etic al acestei icoane, pledoaria ei pentru unitate, armonie și înțelegere între oameni. Fapt confirmat de indicația din cronică potrivit căreia această icoană a fost pictată «ca omagiu părintelui Serghei», acel aprig luptător pentru unitatea pămînturilor rusești în scopul de a face față dușmanului secular.

Reducînd la minimum detaliile care ilustrau episodul biblic, păstrînd doar simbolic arborele din Mamvri, chilia lui Avraam și blidul de pe masă cu merindea oferită oaspeților, Rubliov și-a concentrat toată atenția asupra celor trei personaje. Reîntîlnim și aici chipurile juvenile de arhangheli atît de îndrăgite de pictor. Sînt fețe ovale, calme, cu trăsături fine, încadrate de coafuri îngrijite; o liniște blîndă învăluie aceste ființe serafice cufundate în reverie, puțin triste, cu priviri în gol, răsfrînte parcă înăuntru, contemplînd parcă gînduri. Relația dintre aceste fapte este aceea de concordie deplină. Există între ele un consens desăvîrșit în gesturi, în priviri, în gînduri. O atmosferă de pace, de tihnă sufletească dar și ceva tainic plutește peste ființe și lucruri. Ideea centrală, aceea a armoniei depline, este realizată în primul rînd cu mijloace compoziționale.

cercului, ea singură în stare să sugereze în ordine bidimensională unitatea indisolubilă. Deși icoana are forma unui patrulater dreptunghic puțin alungit pe înalt, cele trei figuri sînt astfel postate în jurul mesei și de așa natură se curbează liniile ce le conturează făpturile încît acestea alcătuiesc un cerc cu centrul în blidul de pe masă.

De altfel toate liniile: cele care conturează siluetele, definesc gesturile sau drapează veșmintele, făcînd ca acestea să se muleze pe anatomii robuste, străine de ascetismul prescris de erminii, au largi inflexiuni curbe. Ele conferă compoziției ritmuri domoale, melodioase, ce sugerează un fel de curgere lină, dar inexorabilă care este aceea a timpului.

Tot în aceeași direcție a sugerării unei depline antante acționează și coloritul suav, armonizat cu multă știință și înnobilit de o sensibilitate aleasă. Pătrunse de o lumină dulce, culorile de bază sînt albastrul azuriu, vișiniul, verdele crud și ocrul.

Ca și în cazul altor icoane ieșite din atelierul lui Rubliov, ocrul, adică galbenul cu nuanțe ruginii, este dominantă cromatică a *Troici*, semn că artistul și-a filtrat paleta din culorile pe care toamna rusească le așterne peste pădurile de mesteceni.

Ca operă de vîrf în creația lui Rubliov și în pictura veche rusă în general, *Troica* întrunește într-o măsură apreciabilă calități care o apropie de mari opere contemporane din Apusul Europei ⁴⁵. De aici și obsesia, manifestă la unii exegeți, de a-l compara pe iconarul rus cu maeștri ca Simone Martini, Duccio, Fra Angelico, frații Limbourg sau chiar cu Rafael. Poate n-*ar* fi nimic de osîndit în respectivele încercări de a găsi analogii cu orice preț dacă nu i s-*ar* căuta însă în același timp lui Rubliov și o ascendență directă în acea parte a Europei. Or, tocmai pe această pistă s-*au* hazardat unii, deși se știe că în condițiile de izolare a cnezatelor rusești, în epoca în care a lucrat Rubliov, este puțin probabil ca el să fi putut accede la realizările artiștilor italieni ⁴⁶. Dar dacă sînt totuși în opera rublioviană anumite elemente comune cu pictura școlii seneze sau cu miniatura gotică tîrzie, cum crede André Grabar, de ce n-*am* admite mai degrabă că la probleme analoge puse în condiții apropiate, artiști de aceeași talie ajungeau să

dea răspunsuri oarecum asemănătoare? În fond și unii și alții își trăgeau seva dintr-un rezervor cultural comun și, dacă avem în vedere spiritul artei antice, apoi pentru ca Rubliov să se pătrundă de acest spirit nu era nevoie de nici o filieră occidentală; arta bizantină vehiculase fără istov multe din elementele proprii artei elenistice care se impuseseră cu forța tradiției în pictura rusă. Numai că, sprijinindu-se pe liniile de forță ale tradiției, Rubliov a lărgit mult câmpul de aplicare a principiilor moștenirii antice. Simțul măsurii, puritatea stilului, echilibrul sufletesc, integritatea morală și simplitatea au fost astfel pentru el legi mai presus de orice canoane rigide. Că a făcut-o anume el și acum și nu alții înaintea sa, explicația stă, în parte, așa cum s-a arătat, în condițiile momentului istoric respectiv — acea perioadă de avînt general și de cristalizare a statului rus centralizat. Dincolo de această explicație nu trebuie însă trecut cu vederea elementul subiectiv, acea însușire primordială a unei opere de artă de a fi produsul unei sensibilități în contact cu o realitate anumită. Căci tocmai în aceasta rezidă farmecul aparte și capacitatea de seducție a artei lui Rubliov, pe cît de fecundă în idei, de intensă în sentiment, pe atît de originală și de cuceritoare ca formă.

Andrei Rubliov a exercitat o mare influență asupra școlii ruse de pictură, gloria lui răspîndindu-se mult în tot secolul al XV-lea și în cel următor cînd opera sa devine punct de referință și capătă o valoare normativă. În fața tendințelor inovatoare și a afluxului de teme și forme noi dictate de evoluția firească a lucrurilor, forțele conservatoare ale bisericii instituționalizate în concilii se vor prevala adesea de numele lui Rubliov pentru a-și apăra pozițiile. Trei dintre aceste conclavuri au dezbatut aprig probleme de pictură, cel mai eficient fiind conciliul așa-zis al celor « o sută de capitole » (*Stoglav*) care l-a canonizat pe Rubliov pentru perfecțiunea artei sale socotită din acel moment de către biserica rusă ca fiind de esență « divină ».

Venerat de posteritate, urmat cu credință de imitatori, Rubliov va domina cu personalitatea sa întregul secol al XV-lea astfel încît abia la finele acestei perioade pictura rusă va reține din nou un nume de răsunet, pe acela al lui Dionisi. Între timp însă, Rusia a continuat

să fie, de-a lungul veacului al XV-lea, teatrul unor profunde prefaceri. Inițiat la sfârșitul secolului anterior, procesul de unificare a cnezatelor rusești într-un puternic stat centralizat va cunoaște o și mai intensă desfășurare în timpul lui Ivan al III-lea (1462—1505). « Europa — scria Karl Marx — care la începutul domniei lui Ivan al III-lea nici nu bănuia existența Moscovei strânsă între Lituania și tătari, a fost uluită la ivirea subită a uriașului imperiu de la marginile sale de răsărit » ⁴⁷.

Pînă atunci însă, chiar după ce repurtaseră izbînda de la Kulikovo împotriva lui Mamai, la 1380, rușii au continuat încă multă vreme să se afle la bunul plac al Hoardei de Aur. În calitatea lor de vasali, marii cneji trebuiau să meargă la sarai unde, în schimbul unui greu tribut, dobîndeau investitura — așa-zisul « iarlîk », asemănător firmanului primit de voievozii noștri la Istanbul. Abia la 1480, Ivan al III-lea a reușit să scuture definitiv jugul tătăresc, iar Ivan cel Groaznic a putut, în urma expediției victorioase asupra Kazanului, la 1552, să elibereze întregul bazin inferior al Volgăi și să-și extindă astfel stăpînirea pînă la Marea Caspică.

Dar n-a fost nevoie să se ajungă aici pentru ca Moscova — capitală a acestui vast imperiu în formare — să cunoască pe toate planurile o mare înflorire.

După căderea Constantinopolului (1453) feudalii ruși au considerat multă vreme că moștenitoarea Bizanțului nu putea fi alta decît Rusia moscovită, fapt pentru care capitala marelui cneaz începu să rîvnească la rolul de centru al lumii ortodoxe.

Pentru a da legitimitate acestor ambiții, Ivan al III-lea făcu și cîteva gesturi simbolice cum ar fi adoptarea pajurei bicefale a bazileilor printre însemnele heraldice ale stemei sale și mai ales căsătoria sa cu Zoe, nepoată a ultimului Paleolog și pupilă a Papei Sixt al IV-lea cu care Ivan stabili astfel bune relații, el nutrind să cucerască Scaunul împăraților de la Constantinopol, iar înaltul pontif să realizeze unirea celor două biserici.

Dar pentru ca Moscova să se poată înălța la rangul de metropolă moștenitoare a Bizanțului și să fie demnă de titlul de « a treia Romă », pe care și-l arogă cu emfază, nici alianța matrimonială, nici însemnele heraldice și nici titulatura de cezari (țari) pe care și-o vor lua în

curînd suveranii Rusiei nu vor fi de ajuns. Mai trebuia ca oraşul să şi dobîndească aspectul unei metropole. Or, tocmai această necesitate a înţeles-o foarte bine Ivan al III-lea care a iniţiat o campanie de construcţii fără precedent ca amploare, menită să ridice oraşul său de reşedinţă la nivelul marilor curţi europene.

Cum însă pentru un program de construcţii atît de ambiţios, arhitecţii locali nu erau nici în număr suficient şi nici îndeajuns de pregătiţi spre a face faţă unor probleme tehnice noi, fapt explicabil dacă ne gîndim la rămînerea lor în urmă în acest domeniu ca o consecinţă a îndelungatei ocupaţii tătăreşti, Ivan al III-lea s-a văzut nevoit să facă apel la arhitecţii străini. Alături de meşterii din Pskov, din Novgorod, din Rostov, din Tver, arhitecţii italieni au fost cei cărora li s-a încredinţat construcţia sau reconstrucţia principalelor monumente ale Moscovei. Şi iată aşadar că antrenîndu-se într-un proces de renaştere naţională culturală şi artistică, Rusia şi în primul rînd Moscova cunoaşte în artă o renaştere timidă în accepţiunea apuseană a cuvîntului. Cei drept, o renaştere *sui generis*, în care tradiţia medievală bizantino-rusă cîntăreşte încă greu, dar în care se constată totuşi suflul renaşcentist, formele şi proporţiile dominante la Florenţa şi la Milano.

Faptul că italienilor şi nu altora li se încredinţează sarcina de a construi la Moscova catedrale, palate şi fortificaţii este oarecum în ordinea firească a lucrurilor dacă ne gîndim că tot ei erau chemaţi pentru treburi similare la Cracovia, la Praga, la Budapesta, ba şi în ţările române, în special în Transilvania. O chestiune de calificare prin urmare. Dar penetraţia italiană în Rusia mai era favorizată şi de relaţiile întinse pe care Caffa — cetate genoveză înfloritoare (70 000 locuitori) la Marea Neagră — le avea cu Rusia⁴⁸.

Trimiţînd în cîteva rînduri solii la Venetia sau la Roma, Ivan al III-lea a adus mai multe grupuri de maeştri italieni. De notat că, în călătoria spre Moscova, un astfel de grup, trecînd prin Moldova, a fost sechestrat la un moment dat de Ştefan cel Mare care, înrudit cu Ivan al III-lea, avea cu el un diferend nerezolvat⁴⁹. Printre cei mai de seamă arhitecţi aflaţi în solda marelui cneaz trebuie menţionat în primul rînd bolognezul Aristotel Fioravanti care a refăcut marea catedrală

Uspenski din Kremlin, devenită mai târziu lăcașul de încoronare a țarilor.

Tot în incinta Kremlinului s-a concentrat și activitatea lui Marco Ruffo și a lui Pietro Antonio Solari. Între 1487—1491 ei au realizat Palatul cu fațete (așa-zisa « Granovitaia Palata »), edificiu somptuos decorat inițial cu fresce pe teme laice și destinat primirii ambasadelor și recepțiilor organizate de țar.

Un alt meșter italian, milanezul Alevisio Novi, construiește, tot la Kremlin, catedrala Arhanghelski, devenită ulterior mausoleu al țarilor.

Este interesant să constatăm că în ciuda personalităților lor artistice incontestabile, arhitecții amintiți nu și-au putut impune decât parțial gustul și concepțiile proprii. Trebuind să țină seamă de tradiția locală (Fioravanti a studiat de pildă în prealabil vechea catedrală din Vladimir pe care a luat-o ca model), ei au folosit planul și structura monumentelor ruso-bizantine. Astfel, că vorbind de o influență italiană, trebuie să înțelegem doar una superficială rezumată la decor, la gramatica elementelor ornamentale și bineînțeles la unele soluții ingineresti îndeosebi când este vorba de construcțiile civile. Căci paralel cu zidirea impunătoarelor edificii amintite, este pus în aplicare un vast plan de construcții cu caracter militar. În această vreme sînt clădite incinte fortificate (kremlinuri) la Kolomna, la Tula, la Serpuhov, la Solovețki. Alături de altele mai vechi, noile întăriri alcătuiesc un eficient sistem de apărare care permite marelui cneaz să ducă o politică de pe poziții de forță nu numai față de tătari, aflați într-un accentuat declin, dar și în raporturile cu suedezii, lituanienii, polonezii.

Kremlinul Moscovei însuși este reconstruit după toate regulile ingineresti de Pietro Antonio Solari și devine o fortăreață inexpugnabilă, printre cele mai impunătoare din Europa. Cu o arhitectură severă, monumentală, apropiindu-se mult de configurația sa de astăzi, Kremlinul moscovit avea să îndeplinească vreme îndelungată un triplu rol de citadelă, palat și necropolă a țarilor, devenind un fel de Acropole rusă (Réau).

Un atare efort în domeniul arhitecturii n-a rămas, bineînțeles, fără echivalent în pictura celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Este drept că monumentele

construite acum vor fi pictate abia în veacul următor, iar majoritatea ansamblurilor realizate în această perioadă au dispărut fără urmă. Dar indigența sub aspect cantitativ a materialelor ce ne-au parvenit nu ne împiedică totuși să surprindem importante schimbări intervenite în viziunea și stilul epocii, operele în discuție, extrem de originale, purtând amprenta unuia dintre cei mai personali zugravi ruși — faimosul DIONISI (cca 1440 — după 1502).

Artistul cu acest nume a dominat în adevăr ultimele decenii ale secolului al XV-lea cu aceeași autoritate cu care Andrei Rubliov le dominase pe primele. El a fost menționat pentru prima dată în jurul datei de 1470 când zugrăvește, în colaborare cu MITROFAN și în subordinea acestuia, biserica mînăstirii Pafnutie din Borovsk. Nu s-au păstrat urme din aceste fresce cum nu s-a păstrat nici ansamblul pictat în jurul anului 1490 de echipa aflată de astă dată sub conducerea sa, la biserica mînăstirii din Volokolamsk. În schimb, pot fi admirate astăzi cîteva icoane ieșite din atelierul său, unele executate la cererea marelui cneaz în serviciul căruia se afla în 1481, când primește însărcinarea să picteze iconostasul catedralei Uspenski, din Kremlin. Printre icoanele aparținînd sigur lui Dionisi sau atribuite ipotetic atelierului său merită atenție tipul compozițional ce reprezintă, în centru, chipul unui sfînt sau înalt prelat al bisericii încadrat pe margini de o bordură destul de lată, divizată într-o puzderie de scene mărunte în care sînt zugrăvite miniatural episoade din viața sau legenda sfîntului respectiv — așa-zisele « *jitia* ». Fac parte din această categorie icoanele consacrate mitropolitilor Piotr și Aleksei. Sînt de ajuns aceste două exemplare pentru a ne da seama de prăpastia uriașă ce desparte, la numai o jumătate de veac, pe Dionisi de Rubliov. Dacă autorul *Troiței* fusese o fire meditativă și un mare liric ce investise imaginile cu tîlcuri filozofice învăluindu-le într-o atmosferă de poezie și de căldură cudemonică, pentru Dionisi ceea ce contează în primul rînd este aspectul exterior, festiv și declamator. Într-una din icoanele amintite, și anume în aceea reprezentîndu-l pe mitropolitul *Aleksei* (Galeria Tretiakov), personajul, redat în întregime, apare cu gestul teatral al mîinilor desfăcute în semn de blagoslovire. Există aici, în locul

reculegerii, al contemplării evlavioase și al nobleței de simțire din icoanele lui Rubliov, un aer afectat și de paradă susținut pe planul formei de un decorativism accentuat de aplatizarea volumelor, de alungirea manieristă a personajelor și de un exagerat rafinament al liniei și culorii.

Dar dacă nu-i sînt proprii sau reprimă pornirile lirice atît de caracteristice înaintașului său, Dionisi se manifestă, în schimb, ca un narator desăvîrșit și ca un atent observator al vieții din preajmă, atunci cînd evocă momentele esențiale din viața prelaților respectivi. Scenele, plasate într-o succesiune firească, sînt compuse cu multă știință și fantezie. Uneori sînt zugrăvite aspecte din viața politică, religioasă și culturală a Rusiei. Sînt, de pildă, evocate călătoria mitropolitului Piotr la Hoarda de Aur, construirea catedralei Uspenski, precum și alte scene pline de detalii pitorești în cadrul unor arhitecturi savant compuse, de un neașteptat efect decorativ. Una din componentele valoroase ale acestei picturi este coloritul. Transparente și luminoase, amintind acuarela, proaspete și diafane, culorile folosite de Dionisi constituie o gamă sensibil îmbogățită în comparație cu cea tradițională. La roșul de purpură sau de kinovar, la galbenul pai și verdele de smarald, la albastrul azuriu și liliachiul intens se adaugă diferite nuanțe de culori pastelate ca rozul, portocaliul, vernilul, ocrul, și, cu un efect neașteptat de reușit, albul și negrul în pete care potențează prin contrast întregul colorit al icoanei, făcîndu-l să răsune mai pur și mai festiv.

Din numărul impresionant de icoane pictate de Dionisi și ucenicii săi pentru iconostasele bisericilor din Moscova și împrejurimi s-au mai păstrat o Maica Domnului de tipul « Hodighitria », care provine din mînăstirea Iosif din Volokolamsk, o *Răstignire* și un *Isus în slavă* (Spas v silah), ultimele provenind din mînăstirea Pavlo-Obnorski. La Galeria Tretiakov mai pot fi văzute de asemenea o icoană remarcabilă în colorit inspirată de « Hexameronul » lui Anastasie Sinaitul și o alta, aflată în replică și la Stockholm, reprezentînd o *Judecată de apoi*, temă mai rar abordată în pictura de icoane și rezolvată de astă dată într-un mod foarte original prin includerea unui episod insolit în care este înfățișat un grup de călăreți conduși de sf. Constantin și de arhanghelul 90

Mihail și întrînd solemn în Ierusalimul ceresc. Această icoană era fixată în catedrală deasupra tronului în care țarul asista la liturghie.

Activitatea lui Dionisi s-a extins și în primii ani ai secolului următor (1500—1502) cînd, împreună cu fiii săi FEODOSI și VLADIMIR, decorează cu fresce catedrala Nașterea Maicii Domnului din mînăstirea Ferapont situată undeva la nord-est de Novgorod.

Acest ansamblu monumental, conceput în aceeași notă solemnă și festivă ca și icoanele, pe deplin armonizat cu arhitectura edificiului și păstrat pînă astăzi într-o stare de conservare excepțională, constituie, atît ca program iconografic, cît și ca repertoriu de forme, unul dintre cele mai originale monumente din pictura rusă. Pe lîngă temele tradiționale, cum sînt cele din ciclul evanghelic, întîlnim aici foarte multe teme noi. Rețin în mod deosebit atenția scenele legate de glorificarea Fecioarei. Acest personaj apare încă de la intrarea în biserică într-un *Deisis*, apoi în conca altarului ca *Orantă*, încadrată omagial de arhanghelii Mihail și Gavril. Preamărirea Mariei este reluată după aceea cu și mai multă insistență în naos, în scenele *Imnului acatist*, în *Soborul Maicii Domnului* și în *Laudă Fecioarei* pentru ca acest elan de mariolatric să se înalțe la un ton apoteotic în scena principală nouă a *Pocrovului* (Fecioara cu vălul), scenă ce va cunoaște ulterior o largă răspîndire și în alte zone din arta picturii postbizantine, inclusiv în Moldova. Sensul imaginii este acela al intercesiunii. Pe fundalul unei biserici cu mai multe cupole (trei în cazul de față), Fecioara este înfățișată ca protectoare a Rusiei pentru care se roagă ținînd un văl deasupra cneazului și mitropolitului.

Nici *Imnul acatist* nu mai apăruse în Rusia atît de dezvoltat, cu toate cele douăzeci și patru de scene corespunzătoare strofelor în care se laudă faptele Mariei. Numai în Moldova lui Petru Rareș acest vast ciclu va cunoaște peste cîteva decenii o atenție la fel de mare, așa cum *Pocrovul* va apărea și el la Sucevița. Cît privește redarea celor cinci sinoade ecumenice introduse acum pentru prima oară în Rusia și amplasate aici, la mînăstirea Ferapont, pe peretele nord al naosului, se știe că prezența lor în Țara Românească și în Moldova a fost semnalată

În sfârșit, mai pot fi constatate și alte inovații în alcătuirea iconografică a ansamblului, de pildă înlocuirea scenei tradiționale a *Euharistiei* prin *Conversația* celor trei părinți ai bisericii: Vasile cel Mare, Grigorie Teologul și Ioan Gură de aur.

Nu mai puțin interesantă decât noutatea programului iconografic este cea a viziunii și a stilului. Ca și în icoanele sale, locul tensiunii sufletești și al smereniei creștine îl ia în pictura murală a lui Dionisi liniștea imper-turbabilă, maiestatea solemnă și rece. Evitând orice urmă de psihologism și de trăire autentică, zugravul de la biserica mînăstirii Ferapont concepe imaginile într-un spirit decorativist și festiv. Un oarecare schematism al compoziției, statismul imaginilor, impasibilitatea lor psihologică sînt tot atîtea semne care prevestesc ieșirea picturii ruse de sub tutela ideologică a ascetismului medieval și îmbrățișarea unor preocupări precumpănitor ornamentale. Grija deosebită pentru formă, pentru stil, concretizată prin calitatea desenului, suplețea liniei, gracilitatea siluetelor, rafinamentul cromatic ca și atenția acordată eleganței veșmintelor și gesturilor sînt în acest sens simptomatice la un artist ca Dionisi care, spre deosebire de Rubliov, este un laic cu o mentalitate de curtean, cum vor fi fost atîția la curtea lui Ivan al III-lea, contaminați de ideile Renașterii, colportate în voie de compatrioții lui Leonardo și Rafael, pe care i-am văzut construind la Kremlin. Nu întîmplător unii cercetători (Muratov, de pildă) surprinși de măiestria acestor fresce deloc provinciale, deși erau pierdute în hăul pădurilor din nord, le-au comparat cu opera lui Giotto sau le-au pus pur și simplu pe seama influenței lui Veneziano, influență transmisă, chipurile, prin artiștii veniți cu Fioravanti.

SECOLUL AL XVI-LEA

Atîta vreme cît dezvoltarea societății ruse s-a desfășurat lent și inegal, cu perioade scurte de înflorire pe toate planurile alternînd cu altele de regres sau de stagnare, șirul secolelor s-a scurs într-o oarecare monotonie fără a se înregistra schimbări esențiale, cel puțin în ceea ce privește arta. Reformele se impuneau anevoie, noul

intervenea șovăielnic, progresul era abia sesizabil. Dar timpul începe la un moment dat să se grăbească. Pe măsură ce istoricul, străbătînd veacuri de letargie, se apropie de vremea noastră, primenirile de tot felul încep să-și întetească ritmul și schimbările ce se succed sînt destul de radicale pentru a imprima unui secol trăsături ce-i dau o fizionomie proprie. Este cazul în ceea ce privește istoria, cultura și arta rusă, cu secolul al XVI-lea și, firește, într-o măsură din ce în ce mai mare, cu următoarele.

Prin transformările intervenite în vechile structuri patriarhale, prin evenimentele politice la care este martor și, mai ales, prin realizările consistente ce au loc în această vreme, secolul al XVI-lea dobîndește, în adevăr, o notă specifică, o culoare proprie doar lui, devenind, cu alte cuvinte, dintr-o noțiune de cronologie, un concept de periodizare a istoriei sociale, politice și culturale/artistice.

În cea mai mare parte a sa, această epocă de prefaceri coincide cu guvernarea lui Ivan cel Groaznic, figură măreață și tragică, a cărui energie și diabolică inteligență sînt puse din primul moment în slujba operei de centralizare și de extindere a statului rus. Alungarea tătarilor din bazinul inferior al Volgăi, supunerea Novgorodului ⁵⁰ și a Pskovului, cucerirea Siberiei apusene și proclamarea lui Ivan cu titlul de țar (caesar), ca suveran al întregii Rusii (*Gosudar vseia Rusi*) sînt doar cîteva din verigile unei politici consecvente menite să ducă la afirmarea Rusiei ca mare putere europeană. Tot acum se întreprind și pași hotărîtori pentru ieșirea Rusiei din izolare și pentru alinierea ei cu puterile occidentale, în special cu Anglia cu care se stabilesc relații maritime direct prin Arhanghelsk. Alte transformări privesc însăși temelia pe care se bazează puterea despotică a țarului. Așa, de pildă, întîmpinînd rezistența înverșunată a vechii aristocrații ereditare, Ivan cel Groaznic își creează o bază de sprijin prin înființarea unei nobilimi de serviciu (opriciniki) care, alături de negustori și de alte categorii de tîrgoveți, va constitui temelia de nădejde a guvernării sale. Se știe că în căutarea acestui sprijin Ivan a convocat începînd din 1550 și un simulacru de parlament — « Zemski Sobor » — merit, firește, doar să încuviințeze, nu și

să dezbată hotărârile suveranului. Tot în sensul întăririi autocrației țariste va acționa și biserica rusă devenită, în 1589, autocefală.

Nu lipsesc, în acest secol, nici evenimentele dramatice. La necurmatele războaie cu ordinul livonian, cu polonezii, suedezii și tătarii, ramura din Crimeea a acestora organizînd la 1571 un atac surpriză asupra Moscovei pe care o trec prin foc și sabie, trebuie amintite masacrele abominabile cărora li se dedă însuși temutul și colericul țar, obsedat veșnic de teama comploturilor. Toate aceste nenorociri se întetesc și mai mult după răposarea lui Ivan cel Groaznic urmată la scurtă vreme de stingerea dinastiei Ruricilor. Nimic n'a lipsit, în așa-zisa « Vreme a tulburărilor » (1598—1613), ca țara să prezinte tabloul celui mai desăvîrșit haos. Nici intervenția străină, nici samavolniciile unor aventurieri ca Boris Godunov și Falsul Dmitri, nici epidemiile, nici spectrul foametei, nici bandele înarmate, ca să nu mai vorbim de răscoalele populare, de erezii, de fuga țăranilor de pe moșiile boierești.

Și totuși, la aspectele sumbre ale tabloului schițat aci, nu putem să nu adăugăm trăsăturile luminoase ale artei ce înflorește acum, dacă vrem să zugrăvim cu adevărat vasta frescă a unei epoci pline de contradicții. Spectaculoase schimbări echivalînd cu o cotitură bruscă și neașteptată au loc în primul rînd în arhitectură. Atît în tectonica „hramurilor“ construite acum cît și în configurația lor exterioară apar trăsături distincte ce le conferă un pronunțat specific național, bazat pe sinteza dintre vechea arhitectură populară în lemn și cea în piatră. Sînt adoptate planuri și structuri cu totul originale. În locul planului în cruce greacă începe să se impună planul cu cinci și șase laturi. Se observă, mai ales, o accentuată elansare a monumentelor, cum întîlnim la biserica Voznesenia din Kolomenskoe (1532) — azi în perimetrul Moscovei —, unde locul cupolelor îl ia așa-zisul « șatior » înălțat pe un sistem de « koșniki » suprapuși. Tendința aceasta de subliniere a verticalității se manifestă în detrimentul spațiului interior care devine foarte neîncăpător, ceea ce corespunde de fapt și unei schimbări a funcției monumentului; acesta nu mai este destinat atît cultului, cît celebrării unui eveniment oarecare. El dobîndește deci rost come-

morativ scontându-se în primul rînd pe efectul produs asupra privitorului din afară și nu pe aspectul interiorului, de unde și renunțarea de a se mai zugrăvi pereții. Un element arhitectonic ce se impune acum căpătînd o mare răspîndire și în sec. al XVII-lea îl constituie galeriile exterioare («paperti») ce vor fi mai tîrziu bogat decorate cu fresce.

Toate aceste noi elemente își află o aplicare desăvîrșită în biserica Vasili Blajennîi din Piața Roșie ridicată de meșterii ruși Posnik și Barma din porunca lui Ivan cel Groaznic, în anii 1555-1560, pentru a comemora victoria asupra tătarilor. Dar nici de acest monument menit să acționeze asupra afectivității exclusiv prin plastica exterioară destul de sofisticată și colorată dealtminteri foarte viu, chiar cu unele stridente, nu este legată vreo activitate în domeniul picturii.

Și totuși arta zugrăviei nu este absentă în acest veac. Ba mai mult, vom avea prilejul să constatăm și o oarecare divizare a ei în diverse orientări sau curențe, ca urmare a iscării unor adînci contradicții mai întîi la nivelul ciocnirilor de interese între diferitele grupuri sociale și mai pe urmă în sfera artei, ca o reflectare mediată a celor dintîi. Dacă, de pildă, tendinței manifestate de biserică de a introduce unele inovații cu scopul de a subordona și mai strîns arta puterii monarhice, i se opuneau din răspuneri tradiționaliștii declarați eretici, nu-i mai puțin adevărat că însăși conducerea ecleziastică superioară, speriată de marele aflux al elementelor profane, va încerca să stăvilească în fel și chip evoluția spre laicizarea și emanciparea artei de sub controlul bisericii. Vom constata, așadar, trei direcții principale în dezvoltarea picturii din secolele XVI și XVII. Una tradiționalistă de factură pronunțat populară, conservatoare și refractară față de influențele străine dar alimentată în permanență de seve proaspete izvorîte din clocotul vieții. Retrăgîndu-se spre periferie, afundîndu-se în desișul pădurilor din nord, această pictură a «ereticilor» și de fapt a răzvrătiților va constitui totdeauna rezervorul bogat spre care se vor îndrepta în viitor toți aceia care, asemenea lui Kandinsky, vor dori să-și îmbroscăteze propria lor artă.

Există apoi direcția promovată de biserică oficială, foarte retrogradă, subordonată unei gîndiri înapoiate

și anacronice privind spre trecut și lipsită de contactul viu cu realitatea. Ea se va osifica tot mai mult înțepeniind în poncife înghețate de suflarea rece a epigonismului. În sfârșit, cea de a treia direcție aparține unui curent puternic și viabil, singurul cerut de procesul istoric al dezvoltării social-economice pe calea progresului. Numai în sînul acestui curent au intervenit prefaceri destul de adînci ca să ducă în ultimă instanță la o situație calitativ nouă. Firește, însă, nu dintr-o dată, ci treptat, de-a lungul unei faze de tranziție în care noul coexistă cu vechiul suprapunîndu-se, contopindu-se și dispunîndu-și aprig terenul de afirmare, pînă cînd, în cele din urmă, noul triumfă definitiv.

Afirmîndu-se ca exponent al unor interese proprii forțelor dinamice ale societății (opricinici, cupeți, meșter-sugari), însuși țarul oblăduiește și încurajează tendințele noi. În slujba sa intră o mulțime de artizani de tot felul și de zugravi care, în schimbul serviciilor aduse, primesc un tain fix și permanent (*țarskie jalcovannîe*), la fel ca la marile curți europene.

Printre primele monumente pictate în secolul al XVI-lea se înnumără la loc de frunte catedrala Blagoveșcenski din Kremlin, zugrăvită la 1508 de o echipă condusă de Feodosi, fiul lui Dionisi. N-a dăinuit nimic din ansamblul respectiv, el fiind repictat în întregime în secolul trecut în stil neoclasic, dar cunoaștem programul lui iconografic din descrierile de epocă destul de complete. Știm astfel că un loc important revenea aici scenelor din *Apocalips*. Și nu întîmplător. Biserica oficială atribuia acestor scene rolul unor adevărate manifeste menite să înfricoșe pe eretici. Încă de aici se acordă un spațiu relativ întins și redării unor personaje istorice reale, începînd cu împăratul Constantin și continuînd cu Dmitri Donskoi, cu fiul acestuia, Vasili și cu alți cneji, urmărindu-se a se sublinia astfel ascendența nobilă a cîrmuitorilor ruși.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, pictura murală a catedralei va fi extinsă și în afară, pe zidurile galeriilor ce duceau la apartamentele țarului. Aici figura, printre altele, un registru de portrete convenționale aparținînd marilor cneji, de la Vladimir încoace. Alte imagini reprezentau chipuri ale unor filozofi greci, iar o a treia categorie trata, într-o manieră lipsită de monu-

mentalitate, pe un ton parenetic, subiecte moralizatoare narate destul de fastidios.

La puțin timp după pictarea catedralei Blagoveșcenski, zugravi rămași pînă astăzi anonimi înzestreați cu fresce alt edificiu din Kremlin, catedrala Uspenski. Aici s'au păstrat cîteva compoziții cum ar fi *Maica Domnului pe tron*, figuri de prooroci, scena cu *Închinarea magilor*, care ne îngăduie să constatăm în proporțiile alungite, în solemnitatea gesturilor, în coloritul strălucitor, multe asemănări cu pictura lui Dionisi de la mînăstirea Fera-pont, fără a i-o putea atribui însă acestuia.

Evoluînd spre o simbolică destul de complicată și inaccesibilă, pictura murală își anexează și unele teme de un caracter cam livresc, cu un substrat teologic, abstract, subordonat ideii de întrupare a divinității. Astfel arată de pildă frescele din biserica mînăstirii Sviaski, realizate în 1561. Aproape nimic nu se mai păstrează aici din schema iconografică obișnuită. În locul *Pantocratorului*, în calota cupolei se află o foarte sofisticată variantă a *Troiței* (compoziție trinitară în redactare neobișnuită, reprezentîndul pe Savaot). Un spațiu vast este rezervat în partea superioară a bisericii unor episoade din « Vechiul Testament », iar în registrul inferior, Cristos este întruchipat de o serie întreagă de simboluri aproape criptice. Nici Maica Domnului nu capătă înfățișarea tradițională, ci este redată printr-un simbol: porțile deschise ale raiului. Și mai insolită este în acest ciclu înlocuirea *Euharistiei* (împărtășania apostolilor) din altar cu o compoziție denumită *Marea ieșire*, în care apar portretele convenționale ale unor personaje reale ca Ivan cel Groaznic, mitropolitul Macarie și starețul Gherman.

Același caracter sofisticat, de șaradă, rezultat din abordarea la un nivel de abstractizare teologică livrescă a « Scripturii » îl au și unele icoane. Se remarcă prin asemenea tâlcuri alegorice greu de descifrat ciclul de icoane executate de grupul zugravilor din Pskov chemați la Moscova să înlocuiască icoanele pierite în incendiul din 1547.

Nu se știe cîte icoane vor fi pictat OSTANIA, IAKOV, MIHAIL, IAKUȘKA și SEMION VÎSOKI GLAGOL pentru bisericile Kremlinului, dar pînă în zilele noastre

n-au ajuns decât trei exemplare. Dintre ele atrage îndeosebi atenția aceea așazăisă « *Din patru părți* », constituită din scene mărunte în care sînt înfățișate într-o inextricabilă învîlmășeală și confuzie pretențioasă sfera cerească, Savaot, Cristos în chip de ostaș cu spada în mînă, țarul rugîndu-se, precum și «mulțime de norod», ba chiar și moartea, prezentată ca un schelet călare pe un animal fantastic, totul, bineînțeles, împletit cu scene din Evangelhelie.

Introduse de meșteri veniți dintr-un spațiu în care fantezia mai liberă a localnicilor împreună cu influențele apusene se convertiseră într-o pictură mai puțin ortodoxă și neconformistă, scenele în discuție, avînd un evident caracter apocrif, au suscitāt, cum era și de așteptat, discuții aprinse la conciliul din 1553/54.

Deosebit de conservator și fanatic în apărarea purității vechilor canoane s-a dovedit un diac, Viskovatii care a protestat viguros pe lîngă țar împotriva introducerii noilor teme iconografice și în special împotriva reprezentării lui Dumnezeu-tatăl care, contrar bisericii catolice, era considerat de biserica ortodoxă fără trup și prin urmare incompatibil cu zugrăvirea sa altfel decât simbolic, în imaginea *Filoxeniei lui Abraam* (Troița). Semn al unor noi vremi de prefaceri, deși surprinzătoare la prima vedere, a fost deliberarea conciliului amintit în care a triumfat pînă la urmă părerea mitropolitului Macarie și a pristavnicului Silvestr care supraveghease pictarea icoanelor. La conciliul amintit a fost îngăduită atît introducerea unor alegorii de genul celor gîndite de artiștii pskoviteni, cît și reprezentarea unor evenimente și personalități istorice (cneji, țari, înalți prelați) fapt ce suscitase la rînduși vii controverse la conclavul amintit.

Într-un spirit ce consfințește hotărîrile conciliului a fost concepută marea icoană intitulată *Biserica militantă*, o adevărată compoziție istorico-alegorică reprezentînd într-un lung convoi pîlcurile oștirii ruse întorcîndu-se victorioase din campania purtată împotriva Hoardei de Aur, pentru cucerirea Kazanului. După cunoscutul procedeu medieval, autorul acestei neobișnuite icoane a înfățișat laolaltă reprezentări supra-naturale și elemente de observație directă a vieții reale. Astfel se face că înspre Maica Domnului înfățișată în

rai, înconjurată de îngeri, înaintează într-o procesiune desfășurată pe trei planuri suprapuse nu numai rîndurile compacte ale călăreților și pedestrilor avînd în frunte pe tînărul țar Ivan cel Groaznic, ci și arhanghelul Mihail pe un cal înaripat, împăratul Constantin purtînd crucea creștinătății, cnezii martiri Boris și Gleb și alți sfinți. Reține atenția încercarea pictorului de a găsi o rezolvare adecvată redării spațiului în perspectivă tridimensională și ritmurile create de jocul lăncilor, al flamurilor, al scuturilor, precum și alternarea culorilor cailor (din loc în loc apare unul alb).

Paralel cu asemenea teme de inspirație oficială carecelebrează faptele puternicilor stăpîni ai țării și care vorcăpăta cu timpul o mare răspîndire — așa cum o săavem ocazia să constatăm —, se afirmă, mai ales înmediul rural, în provinciile îndepărtate ale imperiului,și o pictură de factură rustică potrivită cu gustul și reprezentările maselor populare. Asemenea picturilormurale din bisericuțele maramureșene și icoanelor pesticlă din Transilvania, creațiile acestor meșteri populari, în ciuda stîngăciei tehnice inerente, conțin episoadefoarte pitorești, narate cu ingenuitate și forță de sugestie,desprinse adesea din realitatea înconjurătoare. Nu lipsesc din asemenea scene cu evidentă tendință satirico-moralizatoare, nici situațiile pline de umor. Așa este,de pildă icoana din Muzeul Rus, *Vedenia lui Climax* înfățișînd cu umor irezistibil graba unor monahi de a urca scara raiului, iar pe alții (păcătoși) căzînd cu capul în jos drept în iad. (Scena le amintește pe cele similare de la Rîșca și Sucevița). Sau o alta ilustrînd *Parabola orbului și a șchiopului*, firește, de proveniență apocrifă, imaginată de hîtrul zugrav popular și redată într-o formă pe cît de amuzantă pe atît de compromițătoare pentru biserică. Într-o simultaneitate specifică genului, mai multe scene ilustrează momente succesive ale următoarei întîmplări. Cristos, în calitate de proprietar al unei gospodării, angajează cu simbrerie doi lucrători: unul orb și altul șchiop. Aceștia au însă gînduri rele și le pun, nu fără o oarecare ingeniozitate, în practică. Șchiopul se aburcă adică pe umerii puternici ai orbului și fură fructe din pom. Stăpînul pomătului, respectiv Cristos, nu se lasă însă cu una cu două prădat de niște calici netrebnici. El este înfățișat meșterind frumușel

și în taină la o capcană (un fel de laț) în care cad cei doi furi pe care-i face astfel de rușine și-i alungă cu multă ocară.

Firește că biserica nu putea tolera un asemenea comportament și procedea de a interpreta și adapta textele evanghelice și interzicea cu strășnicie considerînd eretice aceste « născociri ». Cu toate acestea, ele continuă să năpădească pur și simplu pictura religioasă și astfel, în alte icoane, vor fi văzute adevărate scene de gen fără nici o legătură directă cu textele « sfinte ».

O asemenea tendință de secularizare a picturii își găsește însă un amplu teren de afirmare mai cu seamă în frescele care decorau unele construcții civile în speță locuințele țarului: Granovitaia palata, Zolotaia palata (Sala de aur) din Palatul Kremlinului ș.a. Deși uneori făceau aluzie la Biblie, aceste fresce aveau în esență un caracter profan.

Nu ne-a parvenit mai nimic din aceste ansambluri, însă, chemat să le restaureze în secolul următor, renumitul pictor de curte Simon Ușakov a lăsat descrierea lor amănunțită. În principal, erau reprezentate legende privind istoria Vechii Rusii și portretele convenționale ale cnejilor din numeroasa stirpe a Ruricilor ca un fel de arbore genealogic al țarului. Mai multe panouri erau apoi consacrate marilor suverani ai Antichității și Bizanțului, ale căror virtuți pașnice sau dimpotrivă războinice erau celebrate prin intermediul Bibliei și al unor alegorii. Ceva mai târziu, dar în același spirit, au fost decorate și apartamentele țarinei, unde apăreau scene din istoria unor regine creștine celebre ca Elena, Irina, Olga, vrînd să se sublinieze prin aceste scene ca și prin cele care evocau faptele împăraților de la Bizanț atît profesiunea de credință a suveranilor, cît și « legitimitatea » stăpînirii lor.

Cel mai adesea, zugravii recurg însă pentru realizarea acestor vaste ansambluri aulice la limbajul alegoric. Pe bolțile palatului era tradus de pildă în imagini un complicat sistem cosmografic de esență teologică. Universul, astrele, anotimpurile, sînt rediate prin intermediul unor alegorii inspirate uneori de stampe apusene. *Primăvara*, de pildă, este întruchipată de o tînără stînd pe tron cu diadema pe cap, *Iarna* de un bătrîn îmbrăcat simplu, *Anul* apare în chip de bărbat tînăr și înaripat, repre-

zentat nud și cu un vâl aruncat peste umeri. La noutatea unor astfel de scene trebuie adăugată și profuziunea motivelor decorative — adevărate grotescuri care uneau între ele diversele scene conferind ansamblului un aspect foarte încărcat.

În mare, elementele noi pe care le-am constatat în pictura murală și de icoane apar și în miniatură, aceasta din urmă exercitându-și influența asupra celor dintii. Sub aspect tehnic nu se înregistrează nici un spor substanțial, ba dimpotrivă, se merge spre o simplificare, compozițiile respective avînd contururi ferme, desenate cu pana și umplute apoi cu culori transparente în genul acuarelei. Ele imită într-un fel gravurile de epocă din Apus a căror modă se impune și mai categoric odată cu introducerea tiparului cînd apar și primele xilografuri rusești. Cea dintii carte ieșită de sub teasc la Moscova este o « Evanghelie » din 1556 și conține o imagine a apostolului Matei, care poate fi considerată drept prima gravură rusă.

Dintre cărțile miniate ale acestei perioade se remarcă îndeosebi unele *Minee* cum ar fi cel pe august comandat de mitropolitul Macarie mai multor miniaturisti, de unde și lipsa unității de stil. Ceea ce atrage atenția aici ca și în alte culegeri de izvoare sînt unele încercări în domeniul descrierilor geografice, ilustrate cu scene în care apar peisaje exotice de peste țări și mări, firește pe jumătate reale, pe jumătate fantastice.

Alături de cărțile cu conținut religios în care domină viețile sfinților, au fost ilustrate și cărți menite să glorifice trecutul și prezentul statului guvernat de Ivan cel Groaznic. Există un precedent valoros din sec. al XV-lea — vestitul letopiseț Radziwillovski cu peste 600 miniaturi, adevărate documente de epocă. O astfel de cronică monumentală ca proporții, numărînd aproape 16 000 de miniaturi, este în sec. al XVI-lea așa-zisa « Carte a țărilor », o culegere în mai multe volume răspîndite astăzi în diverse biblioteci sovietice. Aceste miniaturi, ca și cele cu caracter hagiografic, prezintă însă un slab interes artistic, importanța lor fiind mai cu seamă de natură istorico-documentară. Doar în măsura în care sînt simptomatice pentru întreaga dezvoltare a picturii din această perioadă, ele interesează astăzi și pe istoricul de artă. Sînt, în adevăr, de constatat multe caractere

comune ale acestor miniaturi cu pictura murală a edificiilor civile cercetate, aceasta din urmă fiind ea însăși, într-un fel, o proiecție la scară mărită a picturii de carte din acea vreme. Și fenomenul era doar la început pentru că abia în secolul următor avea să se generalizeze.

SECOLUL AL XVII-LEA

Pe plan social și politic în acest secol au loc evenimente de răsunet. După rezolvarea crizei de putere ce urmasse stingerii dinastiei Ruricilor și în timpul căreia Rusia devenise o pradă ușoară pentru intervenționistii suedezi, polonezi, lituanieni, războiul popular din 1612 condus de Minin și Pojarski pusese capăt haosului și o nouă dinastie, a Romanovilor urca pe tronul zguduit al imperiului. Peste câteva decenii, în 1654, unirea Ucrainei lui Bogdan Hmelnițki cu Rusia avea să dea un nou avânt dezvoltării țării și creșterii prestigiului ei de mare putere. Năpuca însă ca această fuziune să se cimenteze că un nou seism social și anume marea răsccoală țărănească de sub conducerea lui Stenka Razin (1667—1671) zguduia temeliile împărăției.

Atîta timp cît putuseră să-și părăsească ținuturile de baștină, țărani luaseră drumul pribegiei în căutare de noi pămînturi și colonizaseră astfel zone întinse la granițele de sud-est unde se simțeau, în calitate de cazaci liberi, la adăpost de dările spoliatoare. Pentru a curma însă această situație ce amenința să ducă la depopularea unor regiuni întinse, țarul Aleksei Mihailovici hotărîse înființarea servajului (1649) abolind totodată unele rămășițe ale sclaviei. Țăranul era astfel legat de glie sau, potrivit expresiei istoricului rus Klucevski, « libertatea devenea obligatorie, întărită prin cnut ». Tocmai o asemenea înăsprire a exploatării a dus la înțetirea luptei de clasă, luptă ce va lua, la fel ca în Apusul Europei în secolul precedent, atît forma războiului țărănesc de proporții ale celui amintit, cît și pe cea a schismei religioase (« rascol ») între biserica oficială și credincioșii de stil vechi (« staroveri »).

Înțetirea exploatării maselor ca și extinderea comerțului exterior în special a celui efectuat pe căile mari

time nordice cu negustori veniți din Anglia, Olanda, Suedia, Germania, au avut ca efect o relativă prosperitate economică și aceasta a înlesnit, firește, și o eflorescență artistică.

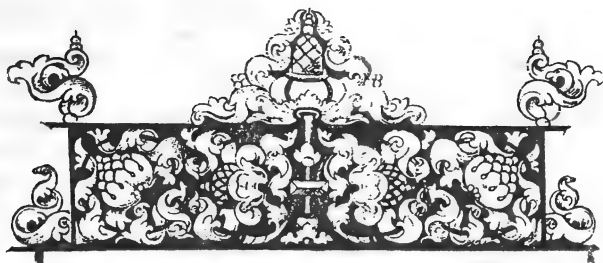
Se construiește mult, îndeosebi edificii civile, palate pentru țar ca cel al Teremelor (Teremnoi dvoreț) din Kremlin sau ca cel din lemn de la Kolomenskoe. Conglomerat eclectic de elemente disparate, fantezist și capricios ca o jucărie, acest palat, cunoscut astăzi după un model redus, era inspirat, ca și vestita mînăstire din insula Kiji — cu 22 de cupole —, de arhitectura țărănească în lemn.

Foarte activi sînt și negustorii proaspăt îmbogățiți care și construiesc case spațioase — așa-zisele « *horomî* », precum și ctitorii de biserici, ajungînd ca unii dintre ei să și impună gustul nu numai în pictura murală, ci și în icoane pe care le comandă pentru uzul strict al familiilor proprii.

Cît privește aspectul acestor construcții, pe cît de pur era stilul de odinioară, pe cît de severe proporțiile și de sobre ornamentele lor, pe tot atît de eclectice și de încărcate sînt cele de acum. Cuprinși parcă de delir, arhitecții imaginează fel de fel de turnuri și cupole de diverse forme, pridvoare și galerii deschise, scări și foișoare. Și peste tot o risipă de elemente decorative din cărămidă, din piatră cioplită, din faianță colorată, dar mai ales de pictură în frescă, aceasta ajungînd să cotopească uneori toți pereții de sus pînă jos — într-o adevărată manifestare de *horor vacui*.

Cine sînt executanții unor asemenea ansambluri nu este greu să-i aflăm. Țarul însuși întreține la curte o armată întreagă de artizani în toate meșteșugurile printre care mulți zugravi. Așa-zisul Palat al armelor (Oružeinaia palata) care unește pe toți acești meșteșugari — mulți dintre ei străini — poate fi considerat într-un sens mai larg un fel de Academie însărcinată printre altele și cu formarea de cadre. Sînt apoi nenumăratele arteluri din capitală sau provincie, care iau în antrepriză lucrări pretutindeni unde ele se ivesc și oricine ar fi comanditarul lor: biserica, boierii, negustorii bogați. Mai mult, nu sînt rare nici cazurile cînd zugravii moscoviți merg să execute lucrări peste graniță, la mînăstirile de la Athos, la Muntele Sinai, în Caucaz

sau în Moldova. Se știe că pentru mîndra sa ctitorie Trei Ierarhi, Vasile Lupu s-a adresat țarului Mihail Fiodorovici ca să-i trimită pictori iscusiți, ceea ce acesta din urmă n-a întîrziat să facă. Sidorov POSPEEV, Deiko IAKOVLEV și Pronka NIKITIN, ajunși prin 1642 la Iași, au realizat un ansamblu numai în parte păstrat astăzi. Știm, de asemenea, că același voievod



Frontispiciu
din « Cartea despre Sibile »
— manuscris moscovit din sec. XVII

trimisese, ca să învețe și să se inspire în vederea executării iconostasului pentru biserica aceleiași mînăstiri ieșene, cîțiva iconari la Moscova.

Spre deosebire de trecut cînd numele artiștilor străbăteau cu greu din negura anonimatului, aceștia au acum identitate precisă. Asemenea zugravilor neobizantini din diaspora grecească, meșterii ruși încep și ei să-și semneze operele care sînt pătrunse acum de alt duh, izvorîte din alte credințe, din ale aspirații.

Printre zecile de nume care ilustrează pictura secolului al XVII-lea unul se detașează în mod deosebit prin talentul, energia, multilateralitatea preocupărilor și receptivitatea sa la nou. Este vorba de Simon UȘAKOV (1626—1686), în persoana căruia vom avea însuși prototipul de artist al epocii respective.

La numai 22 de ani (1648) Simon Ușakov era în slujba țarului unde va conduce cu energie și pricepere secția de pictură de la « Orujeinaia palata » mai bine de 30 de ani. Exponent al noii orientări în artă, urmărind împreună cu prietenul său Iosif VLADIMIROV « să înlocuiască divinul cu frumosul » și să facă din icoană operă de

artă în primul rînd, Ușakov a căutat să înlocuiască schemele prestabilite cu criteriul asemănării cu realitatea. Firește, acest lucru nu i-a reușit decît în parte și el, ca artist reprezentativ al epocii de tranziție în care a lucrat, oglindește în opera creată contradicțiile inerente acestei perioade pendulînd între ceea ce am putea numi « zugrav de subțire » și artist pictor.

Ușakov a avut și preocupări teoretice, încercînd să formuleze în scris principii diriguitoare pe care să le împărtășească și altora. Profesiunea sa de credință a fost exprimată într-un mic tratat, « Cuvînt către amatorul de pictură » în care vorbește printre altele despre rolul social al artei, compară pictura cu o oglindă în stare să reflecte viața și îi atribuie calitatea de a avea acces la toate fenomenele naturii. Ca pedagog, avînd un rol esențial în formarea tinerilor zugravi, a intenționat și editarea unui atlas anatomic, preocupat fiind de tratarea tridimensională a chipului omenesc, așa cum în egală măsură îl interesa și perspectiva lineară, sugerarea spațiului, redarea fidelă a proporțiilor.

Consecvent cu sine, Ușakov s-a străduit din răspuțeri să traducă și în practică principiile pentru care milita. Cîteva icoane cum sînt *Cristos Pantocrator* din iconostasul Lavrei moscovite, *Troița* din Muzeul Rus, cele redînd *Sfînta Față* (Mandylion) în care se specializase, sau *Buna Vestire* istoriată pe margini cu *Imnul acatist* și la care a colaborat cu alți doi iconari, Iakob KAZANETȘ și Gavril KONDRATIEV, în 1659, dovedesc un rar meșteșug, rafinament, înțelegere pentru anatomia umană, știința modelării volumelor. Și mai convingător se manifestă aceste calități în compoziția apoteotică « *Sădirea arborelui statului rus* » (1668) în care apar încercări de portretizare a unor oameni vii cum sînt țarul și familia sa, imagini deosebite prin gradul de individualizare atins. Tot în aceste icoane apare ca element de peisaj zidul Kremlinului cu turnul Spasski, zugrăvit destul de veridic într-o culoare zmeurie. Din păcate nu s-a păstrat nici unul dintre portretele în ulei pe pînză executate de Ușakov după moda occidentală, căci cu siguranță progresele ar fi acolo și mai evidente. În schimb, gravurile sale în pointe sèche, cum ar fi *Troița* și *Cele 7 păcate capitale*, demonstrează că primul acvafortist rus cunoștea anatomia și racursiul.

Nu pot fi trecute cu vederea nici realizările sale pe tărîmul picturii murale, dacă nu cele dispărute, din Granovitaia Palata, din palatul Teremelor și din cel din Kolomenskoe, despre care năvem idee, măcar frescele din biserica Sf. Troiță din cartierul moscovit Kitai-Gorod, ctitorie a negustorilor Nikitnikov, pe care Ușakov o zugrăvește în 1652—53 împreună cu ortacii săi. Tema principală aflată la baza iconografiei acestui ansamblu monumental o constituie faptele apostolilor, ceea ce a îngăduit zugravilor să creeze multe scene de gen avînd ca eroi oameni simpli. De remarcăt că în alcătuirea și elaborarea temelor iconografice de aici s'au folosit anumite scheme din Biblia lui Piscator editată în Olanda. Acest procedeu, care presupunea firește o prelucrare și nu copiere se va răspîndi în a doua jumătate a secolului la pictura bisericilor din Iaroslavl.

Ansamblurile de pictură monumentală de la Iaroslavl și Rostov — orașe pe cursul superior al Volgăi — merită o atenție deosebită. Cunoșcînd o mare prosperitate datorită comerțului, negustorii de aici înalță nu mai puțin de 40 de biserici în cîteva decenii. Și în timp ce la Moscova pătrunde timid barocul, aici se păstrează cîteva din cuceririle de bază ale stilului rusesc, măcar că sînt introduse și elemente noi ca galeriile închise și clopotnițele înalte asemenea unor campanile încoronate cu așa-zisul «șatior», arcade și loggia, stîlpi masivi și pilaștri.

Ceea ce face farmecul și faima acestor biserici este totuși pictura lor răspîndită cu o rară prodigalitate ca un covor ce tapisează întreaga suprafață a zidurilor interioare, ba revărsîndu-se și asupra unor părți din fațade (deasupra portalului).

Nu ne vom opri decît la două-trei dintre aceste monumente — și în primul rînd asupra celui mai caracteristic dintre ele: biserica Sf. Ilie, ridicată la jumătatea secolului și zugrăvită pe la 1680 de către un artel de 15 meșteri conduși de Guri NIKITIN și Sila SAVIN, zugravi din Kostroma.

În viziunea acestor artiști ca și în cea a lui Simon Ușakov se îmbină vechile reprezentări tradiționale cu altele noi inspirate de ecourile picturii apusene care au ajuns pînă aici prin stampele flamande colorate colportate

de negustori apuseni sau prin deja amintita Biblie a lui Piscator. Fapt este că atât iconografic cât și ca tratare se simte această contaminare.

Întrucît pentru acoperirea unei suprafețe atât de vaste, care cuprinde tot spațiul pereților pe cîte 7—8 registre în loc de 2—3 ca în alte părți, nu ajung temele tradiționale, zugravii recurg adesea la teme apocrife sau de-a dreptul « eretice ». Liberalismul programului iconografic se simte mai ales în galeriile închise (« paperti ») ce înconjură biserica. Dintre temele mai des tratate sînt cele care fac parte din ciclul consacrat « Vechiului Testament », *Geneza*, *Raiul*, *Alungarea lui Adam și Eva din rai*, *Potopul*, *Arca lui Noe*, *Turnul Babel*, *Trecerea Mării Roșii*; precum și un bogat ciclu eshatologic cu varii scene din *Apocalips*. Aceste cicluri, amplasate în galeriile închise ale bisericii, adică în spațiul rezervat oamenilor de rînd, aveau evident un hotărît rol educativ, de unde și stilul lor narativ, încărcat de amănunte pitorești, inspirate, cum s-a spus, și de gravurile apusene, dar și de natura înconjurătoare, din viața poporului, tocmai spre a fi pe înțelesul acestuia. Atrag îndeosebi atenția scenele din *Facere*, *Exodul*, amintindu-l pe cel de la Sucevița, în sfîrșit imaginile terifiante ale *Judecării*, *Cavalerii Apocalipsului*, aceasta din urmă inspirată, după părerea lui Réau⁵¹, de o stampă a lui Dürer, dar adaptată, căci călăreții au căciuli tătărești.

Toate la un loc, nenumăratele imagini de aici alcătuiesc o grandioasă frescă a istoriei omenirii, așa cum o vedea omul medieval, începînd cu cadrul idilic al « facerii lumii » și terminînd cu tragedia sfîrșitului ei.

Din pictura interioară propriu-zisă remarcăm *Coborîrea la iad* de influență occidentală, o *Nuntă din Cana* văzută ca o scenă de gen din viața boierilor ruși și în sfîrșit registrele inferioare consacrate în întregime patronului bisericii — proorocul Ilie și ucenicului său Elisei. Scena *Secerișului* se impune pregnant atenției noastre prin modul de observare și redare a realității. De remarcat că deși folosește ca modele gravuri occidentale, zugravul rus convertește în plan decorativ bidimensional perspectiva ca și peisajul, ca și oamenii ce îmbracă veșminte rusești. Pătrunse de optimism, de dragoste de viață, aceste fresce în care apar figuri de tineri, chiar nuduri, și o vegetație luxuriantă, totul

redat în culori vii și luminoase, constituie o categorică replică afirmativă străbătută de cald umanism, la vechea concepție a picturii religioase potrivit căreia omul este un nedemn hîrb cu păcate.

Și mai amplu decît cel de la Sf. Ilie este ansamblul frescelor din biserica Sf. Ioan Botezătorul. Frescele executate aici de o echipă din 16 zugravi conduși de Dmitri GREGORIEV din Pereiaslav-Zaleski năpădesc literalmente, într-un arabesc continuu, toți pereții.

Din aceeași categorie de monumente mai merită atenția noastră biserica Învierii din Borisoglebsk (actualmente orașul Tutaev) unde găsim o grandioasă *Judecată de apoi* amintind-o pe cea de la Voroneț nu numai prin amploare, ci și prin amănuntele pitorești: cîntărirea sufletului în timp ce mici demoni apasă balanța în favoarea păcatelor, ieșirea morților din mormînt, grupurile de damnați evrei, tătari, turci, nemți, separate între ele etc. . .

În ciuda puzderiei de amănunte și a pulverizării spațiului pictat, ceea ce duce evident la o lichidare a clarității monumentale a frescelor de la Novgorod, de pildă, ciclurile picturilor de la Iaroslavl, Rostov și Borisoglebsk conservă totuși o înaltă ținută artistică, decadența fiind aici mai puțin acuzată ca în alte părți. Din aproape în aproape acest stil s-a extins în toată zona de nord, la Uglici, Kostroma, Vologda, ajungînd pînă în Ural, la Solvîcegodsk unde Stroganovii — unii dintre cei mai bogați negustori ruși ai epocii — au construit biserici înconjurate cu galerii etajate, bogat decorate cu picturi și ceramică policromă.

Nu același lucru se poate spune însă despre icoanele derivate din acest stil și constituind așa-zisa « școală Stroganov »⁵². Exprîmînd gustul bogătașilor respectivi, fiind concepute în spiritul micilor retabluri portative neerlandeze, dar puternic influențate de miniatură, icoanele zugrăvite în această perioadă își pierd monumentalitatea care este sacrificată în favoarea virtuozității desenului, a preciziei, minuției și eleganței. Figurile care populează aceste scene sînt microcefale, au membre subțiri, mișcări manierate, gesturi și poze alese pe gustul celor care le patronează și le plătesc. Ceea ce le salvează totuși este sentimentul peisajului, delectarea zugravului în fața copacilor, a florilor, ierburilor,

păsărilor pe care le pictează cu plăcere nedisimulată. Iată câțiva din iconarii acestei școli și operele lor mai de seamă: Prokopie CIRIN este autorul unui *Sf. Nikita* (aflat la Galeria Tretyakov), Nikifor SAVIN, al unei *Minuni a sf. Teodor Tiron*, Nikita PAVLOVEȚ este realizatorul *Maicii Domnului din grădina împrejmuită* (apar aici o balustradă barocă și vase cu flori în același stil); Spiridon TIMOFEEV e prezent cu o *Blagoveștenie* sufocată de detalii arhitecturale; în sfârșit, NAZARIE, ISTOMA, Emilian MOSKVITIN, merită și ei a fi menționați.

Odată cu apropierea ei de viață, icoana pierde idealismul expresiei, simplitatea, ritmul compozițional, claritatea. În unele cazuri icoana se apropie atât de mult de stampă, în special de cea țărănească denumită « *lubok* », încât în loc să sugereze și să decoreze, începe să ilustreze și să nareze, devenind un fel de literatură. Împotriva acestei tendințe ripostează deopotrivă biserica oficială și « staroverii » care văd în iobăgie, în autocrație, dar mai ales în tendințele de occidentalizare a artei întrupări ale lui Anticrist. Este demnă de a fi citată pentru virulența și amărăciunea ei următoarea constatare a protopopului Avakum, un anahoret fanatic dintre « staroveri », un adevărat Savonarola rus care a petrecut doisprezece ani într-o groapă.

« Se vede cum se înmulțesc pe pământul nostru rusesc imagini în care Mîntuitorul nostru este reprezentat cu fața rotundă, buze roșii, părul frizat, mâini grase, șolduri mari: pe scurt, portretul unui neamț burtos și gras; nu-i lipsește decît o sabie la brîu »⁵³.

Și avea dreptate Avakum. Pe calea fără întoarcere spre laicizarea artei și spre occidentalizarea viziunii picturale, ceea ce n-au reușit să ducă la bun sfârșit zugravii ruși legați oricum de tradiții și prejudecăți, au desăvîrșit străinii. Aceștia sînt aduși în număr considerabil și angajați în toate domeniile, inclusiv în lucrările de artă. Chiar în fruntea secției de pictură de la Palatul armelor se afla la un moment dat un polonez, Stanislas LOPUȚKI. Alături de iconarii ruși ca: BEZMIN, KONDRATIEV, FILATOV, OLANOV, ZUBOV, artiști occidentali contribuie la modernizarea picturii ruse nu numai printr-o schimbare a viziunii, ci chiar și prin introducerea unor teme specifice catolicismului:

Isus încoronat cu spini, Încoronarea Fecioarei, Savaot ș.a. În zadar se lamentează și tună Avacum, în van aruncă patriarhul Nikon anatema asupra celor care colportează gravuri occidentale; degeaba sînt puse în circulație «*podliniki*» (manuale ilustrate) care să canonizeze iconografia și să îndiguiască torentul de fantezie atît de vătămătoare pentru formele îndătinate; procesul de laicizare este ireversibil. Și dacă în cadrul bisericii, cum s'a văzut, prejudecățile, puterea tradiției, unele forțe conservatoare continuă să aibă un cuvînt de spus și să confere picturii religioase acel caracter ambiguu pe care-l va păstra încă multă vreme pictura neobizantină, în sfera artei profane schimbările sînt radicale. Alături de alegorii cel mai adesea cu subiecte moralizatoare, și de scenele istorice care mai păstrează încă trăsături specifice picturii de icoane, se afirmă tot mai mult portretul. Nici acest gen nu s'a desprins definitiv de pictura de icoane. În ciuda asemănării cu modelul, pentru realizarea căreia se depune multă ambiție, imaginile se resimt încă, sub aspectul închegării formei, de caligrafismul hieratic, de lipsa unei corecte înțelegeri a luminii. Totuși efortul de a se depăși bidimensionalismul este vizibil și în multe cazuri pictorul, mai ales cînd este străin, reușește să sugereze volumul; chipurile zugrăvite prind oarecum relief, făptura lor începe să fie disputată de umbre și de lumini.

Ajuns în acest stadiu portretul poartă în pictura rusă numele de «*parsuna*» și vom avea prilejul să-i constatăm existența prelungită și la începutul secolului al XVIII-lea.

Dintre primele «*parsune*» le amintim pe acelea aparținînd boierilor *V. Liutkin* și *L. Narișkin*, cneazului *Șkopin-Șuiski*, executate probabil de artiști ruși puțin înzestrați în acest gen. Țarul Aleksei Mihailovici și patriarhul Nikon comandă, în schimb, asemenea «*parsune*» pictorilor străini — polonezului Stanislas Lopuski și respectiv olandezului Daniel WUCHTERS.

Prezența la Moscova a unor artiști din Apus nu este, de altfel, în această perioadă, un fenomen nici izolat și nici fortuit. Angajîndu-se pe calea unor prefaceri menite să-i netezească drumul spre evul modern, Rusia simțea acut, așa cum simțise și altădată, în vremea lui Ivan al III-lea, nevoia de cadre. Și ca să și le procure,

a trebuit să apeleze la olandezi, la nemți, la englezi de astădată. Cu sprijinul lor s-au putut pune baze unor manufacturi și industrii noi pentru interesele armatei și pentru necesitățile de consum și de lux ale țarului și anturajului său, în primul rând.

Colonia străinilor stabiliți la Moscova era așa de mare încât a trebuit să i se rezerve la un moment dat un spațiu anumit unde a luat ființă un cartier cosmopolit, așa-numita Nemețkaia Sloboda.

Modul de viață instaurat aici era desigur cel occidental și se citează chiar cazul unui elvețian, Lefort, proprietarul unei bogate colecții de tablouri, care-l are ca oaspete pe viitorul țar Petru cel Mare. De altfel, înainte de a călători în Apusul Europei, în 1698, Petru aici a luat primul contact cu modul de viață occidental și se poate spune că, într-o anumită măsură, Nemețkaia Sloboda a fost un banc de probă unde s-a făcut un fel de repetiție generală înaintea pasului hotărâtor pe care avea să-l facă Rusia prin înălțarea unei noi capitale și trecerea la alt mod de viață, la alt tip de civilizație.

După ce se aflase timp de trei secole în centrul vieții sociale, politice și culturale a Rusiei, Moscova urma să predea ștafeta. Spre a urmări evoluția artei ruse în continuare, va trebui de aceea să ne mutăm privirea, pentru o vreme, de la vechea « stoliță » a lui Ivan și să o ațintim spre noua metropolă a lui Petru — Sankt Petersburgul.

PICTURA RUSĂ MODERNĂ

ELEMENTE DE BAROC

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în Rusia își făcuseră apariția, cum am văzut, elemente distincte ale unui proces de modernizare în toate sferile de activitate, inclusiv în cea artistică.

Acest proces inexorabil era însă lent și se desfășura în condiții de ambiguitate. De aici și impresia, numai în parte eronată, că adevărata cotitură în evoluția istorică a marelui stat pravoslavnic din răsăritul Europei s'a produs abia la începutul secolului al XVIII-lea. Oricum accelerarea și am putea spune radicalizarea procesului de modernizare a structurilor social-politice și culturale intră acum într-o fază hotărâtoare și nu întîmplător s'a putut vorbi despre o Rusie antepetroviană și despre o alta petroviană luîndu-se ca piatră de hotar între ele tocmai începutul secolului al XVIII-lea, cînd Petru I începe să-și pună în aplicare ambițioasele planuri.

Adevărul este că ceea ce se schițase destul de palid în trecut la Moscova și în special în Nemețkaia Sloboda, despre care a fost vorba în capitolul precedent, reprezenta doar stadiul larvar a ceea ce avea să prindă un viguros contur abia acum, în noua capitală — Sankt Petersburgul pe care Petru cel Mare îl înalță din temelii acolo unde reușise, în sfîrșit, după lupte înverșunate, să deschidă mult rîvnita « fereastră spre Europa ». Căci, terminînd victorioasă războiul nordic cu suedezii și dobîndind ieșire la Baltica, Rusia, devenită putere

maritimă, putea abia de-acum să iasă din izolare și să-și potrivească pasul cu țările dezvoltate ale Europei. N-a fost simplu s-o facă. Faptul a devenit posibil în schimbul unui susținut efort constructiv pe toate planurile. Au fost necesare reforme adânci; a trebuit să fie abandonate vechile instituții și create altele noi, mai adecvate; au fost abolite multe privilegii și acordate altele, au trebuit învinse prejudecăți și reprimat împotriviri. Mai mult, a trebuit să se sară peste anumite etape, iar altele să fie comprimate, astfel încât, într-un răstimp foarte scurt, energica guvernare a lui Petru I să smulgă Rusia din înapoierea seculară și s-o îndrepte spre nivelul de civilizație cerut de timpurile moderne.

Propășirea s-a produs în cele mai diferite domenii: economic, militar, științific, cultural, artistic. Crearea unor industrii noi printre care cea a construcțiilor de nave, a porțelanurilor, a tapiseriilor au fost în atenția țarului reformator care, după ce și-a lichidat adversarii consolidându-și astfel puterea, a trecut la reorganizarea țării. Printre instituțiile înființate a fost senatul, cele douăsprezece « colegii » (ministere), Academia de științe, *Kunstkamera* ș.a. N-a lipsit mult ca Petru să înființeze și o Academie de artă și dacă n-a făcut-o, această sarcină revenind urmașilor săi, nu înseamnă că n-a acordat artelor atenția cuvenită. Aducerea în țară a unui mare număr de artiști străini laolaltă cu specialiștii din cele mai diverse domenii chemați să-și dea concursul la edificarea operei de prefacere și construcție, ca și trimiterea unor tineri ruși să studieze peste graniță, arată tocmai ce rol activ se atribuia artei.

La cea mai înaltă cinste s-a aflat firește, în primele momente, arhitectura. Ambiția de a ridica în mlaștinile Nevei, acolo unde însăși natura reliefului și clima aspră păreau ai sta împotriva, o capitală care să rivalizeze cu marile metropole ale Apusului l-a determinat pe țar să ia măsuri energice. Astfel, printr-un ucaz din 1714, la doi ani după transferarea capitalei în nord, el a interzis orice construcții de cărămidă sau piatră în alte orașe, obligînd pe deasupra pe marii proprietari să-și ridice la Petersburg cîte o casă proporțională ca mărime cu numărul sufletelor stăpînite. Nu mai vorbim încă de o serie întreagă de schimbări la care a constrîns pe reprezentanții aristocrației începînd cu tunderea bărb

bilor și lepădarea caftanelor, în schimbul perucilor și al camizolului, și terminînd cu impunerea unui protocol și a unui mod de viață pe care tradiționaliștii le-au adoptat cu destulă șovăială.

Și totuși, în ciuda caracterului ineluctabil al procesului istoric în care s'a angajat Rusia, succesele ei n'ar fi fost atît de spectaculoase dacă cel puțin două împrejurări favorabile n'ar fi înlesnit traducerea în viață a reformelor preconizate de Petru I.

Prima constă în aceea că, la fel cum Vladimir, creștinînd pe drujinicii săi, a preluat de la bizantini, odată cu religia, o seamă de elemente ale civilizației acestora, inclusiv arta, Petru a avut și el în față modele prestigioase. Călătorind în două rînduri în Apus, în 1697 și 1717, el s'a edificat personal asupra experienței pe care o împrumută și s'a putut opri asupra formulelor celor mai adecvate ⁵⁴.

În al doilea rînd, este de remarcat capacitatea de receptivitate, puterea de asimilare a experienței împrumutate de către poporul rus. Acest lucru s'a realizat destul de lesne datorită faptului că noile forme de civilizație și mai ales noile construcții se înălțau oarecum într'un spațiu gol. Neexistînd exemplul tiranic al tradiției cu prestigiul ei secular, cum ar fi fost cazul la Moscova, dacă aceasta ar fi devenit șantierul vastei opere de construcții, cei care au zidit Petersburgul n'au trebuit să facă mereu comparații cu trecutul, să privească înapoi, să integreze noul în cadrul vechilor valori naționale, ci au privit doar înainte, fără prea mari reticențe, fără prejudecăți. Așa se explică în special în arhitectură, dar și în celelalte arte, apariția unor monumente și lucrări care, de n'ar fi existat penetrația lentă a unor forme embrionare ale artei apusene încă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea moscovit, ar putea fi considerate ca aparținînd unei adevărate generații spontanee. În legătură cu acest aspect s'a pus mai tîrziu și problema dacă noile structuri, noua cultură și artă n'au fost cumva doar imitații palide ale culturii și artei apusene, fără o bază istorică reală în interior. Cel puțin așa susțineau în secolul trecut « slavofilii » ruși de teapa lui Vranghel care considera arta rusă din secolul al XVIII-lea un « aliaj artificial » realizat de occidentali. Această teorie falsă a fost însușită și de către istoriografi

serioși, în special apuseni, unii chiar de talia lui Réau, care au exagerat mult rolul străinilor în făurirea artei ruse moderne.

Dimpotrivă, cercetătorii sovietici au combătut energic teoriile « slavofililor » care, în loc să înțeleagă caracterul progresist al reformelor lui Petru, prin concepțiile lor paseiste, nu făceau altceva decît să se opună emancipării Rusiei. Punînd accentul pe trăsăturile originale ale creației din această perioadă și subliniind rolul principal al artiștilor naționali, cercetătorii sovietici au clarificat în același timp problema contribuției aduse de străini arătînd că nu toți aceștia pot fi incluși în arta rusă, ci numai acei care au răspuns aspirațiilor, gusturilor societății ruse și s-au încadrat în formele și ritmurile ei de existență.

Semnificativ este și faptul că deși împrumută genurile și formulele artistice din Apus, realizîndu-se de acum înainte o sincronizare aproape perfectă în apariția și succesiunea unor curențe artistice în țările apusene pe de o parte și în Rusia pe de alta, totdeauna în abordarea artei ruse vom avea prilejul să constatăm particularități naționale proprii, care o singularizează. Nu mai departe barocul, în arhitectură. Extins în toată Europa și introdus pe scară mare în construcțiile ridicate în timpul lui Petru și al descendenților săi direcți, la Petersburg, acest stil, în ciuda faptului că era promovat de arhitecți veniți din Apus ca Rastrelli, de pildă, poartă totuși trăsături distincte. Și acestea se datoresc nu numai climei sau destinației monumentului de care fără îndoială arhitectul a trebuit să țină seamă, ci și anumitor elemente stilistice specifice, tot de inspirație occidentală într-un fel, dar filtrate prin filiera polono-ucraïneană și moscovită. Același lucru se va întîmpla cu clasicismul, cu empire-ul și cu alte stiluri împămîntenite în Rusia. Și încă prin limbajul ei specific, prin destinația practică ce i se dă, arhitectura conține multe trăsături universale. Fenomenul discutat prezintă însă aspecte mult mai accentuate în sculptură și mai ales în pictură. Din momentul cînd țarul și-a propus să facă din Rusia un stat modern și a reușit să subordoneze intereselor acestuia și biserica, nu mai era desigur loc pentru pictura religioasă de stil ruso-bizantin decît doar ca o prelungire epigonică și minoră retrasă către periferie, în provincie.

În schimb, pictura de tradiție occidentală, în special laică ce începuse să-și facă loc, timid, încă la Moscova, triumfă acum deplin. Toate genurile și tehnicile aflate în germene cunosc o rapidă maturizare. Portretul, compoziția istorică, cea batalistă, pictura de gen, peisajul, în ulei pe pânză, în gravură, în litografie, stampa cu conținut satiric, moralizator sau instructiv, toate aceste categorii de artă, ierarhizate firește conform prejudecăților care dăinuie încă pretutindeni în acest veac al XVIII-lea dominat de academism, își află slujitorii — artiști de o mai mare sau mai mică importanță — precum și comanditarii, consumatorii acestor produse artistice: suveranul și curtea sa, precum și o largă categorie de amatori din sînul artistocrației, iar mai târziu din pătura socială a « raznocinților » ⁵⁵.

Așa cum s-a arătat, neputînd aștepta formarea cadrelor naționale, Petru a adus pentru nevoile imediate cîțiva pictori străini, mai ales decoratori chemați să execute la nevoie și un portret sau o compoziție batalistă. N-a adus nume sonore pentru că n-a găsit. Secolul respectiv nu e lipsit de altfel, de nume mari. Un Largillière, un Watteau, un Chardin, în Franța, un Tiepolo sau un Canaletto la Veneția, un Hogarth în Anglia ș.a. punctează pictura mare a Europei de la începutul veacului al XVIII-lea și, firește, nici nu și-a făcut iluzii că i-ar putea ademeni pe aceștia suveranul Rusiei. De altfel nu arta prea evoluată, prea rafinată îl putea interesa pe el. La un moment dat a sperat să-l atragă pe Nattier (1685—1766) care i-a făcut portretul la Haga, în timpul călătoriei sale de documentare, dar tentativa s-a soldat cu un eșec. Nici cehul Kupecký, solicitat în același scop, nu s-a arătat amator și nici alții. Astfel că pînă la urmă trimișii țarului au trebuit să se mulțumească cu artiști mai obscuri, tocmiți pentru o perioadă de trei ani cu dreptul de prelungire, drept de care însă numai foarte puțini au uzat, printre aceștia numărîndu-se și provensalul Louis CARAVAQUE care, sosit în 1716 în Rusia, a rămas aici aproape 40 de ani, adică pînă la moarte. Opera sa este de o diversitate remarcabilă, vădind preocuparea de a răspunde tuturor sarcinilor ce decurgeau din calitatea sa oficială de pictor de curte în slujba lui Petru și a urmașelor sale la tron. El a executat nu numai portrete de paradă pentru

țar, pentru miniștrii lui, iar mai târziu pentru împărătesele Anna Ioanovna și Elisabeta Petrovna în costume somptuoase, idealizate, încărcate cu atribute, după moda timpului, dar și cartoane pentru tapiserii, un plafon la Palatul de iarnă, decorații de teatru, schițe de costum etc., toate în stilul baroc al epocii.

Un alt pictor pripășit la curtea din Sankt Petersburg este germanul Gottfried TANNAUER (1680—1737), artist eclectic, autor printre altele al unei compoziții bataliste de mari dimensiuni reprezentându-l pe *Petru cel Mare în bătălia de la Poltava*. În gustul barocului târziu, Tannauer aduce în scena înfățișată o multime de călăreți și pedestri cărora nu reușește să le imprime însă viață. Atitudinile sînt rigide, caii încremenesc în salturi stereotipe, tumultul luptei nu este sugerat, ci doar declarativ. De altfel, lupta nici nu constituie subiectul lucrării ci pretextul glorificării țarului înfățișat în centru, într-o poză marțială de conveniență. Este și acesta, de fapt, un tablou de aparat din care nu lipsesc nici alegoriile: gloria care planează deasupra eroului principal al compoziției, de pildă.

Am amintit, desigur, doar pictori din prima serie de imigranți din timpul lui Petru. L-am putea asocia acestora și pe francezul Jean PILLEMENT, autorul unui plafon la unul din pavilioanele din Peterhof. În Rusia își caută însă norocul mulți artiști străini și mai târziu, după moartea țarului reformator. Găsind plasament pentru arta lor făcută în serie, în special portrete, aceștia răspund unei necesități a momentului: satisfacerea cererii de efigii ale unei clientele de elită care achită notele de plată cu destulă munificență. Rareori se nimerește însă și o operă de artă autentică printre aceste « golovki » (capete de păpușă) din care un italian, Pietro ROTARI (1707—1762), făcea la un moment dat nici mai mult nici mai puțin de trei sute de bucăți, reprezentînd frumusețile feminine de la curtea Elisabetei. Acelorași îndeletniciri și-au consacrat anii pribegiei prin Rusia și italianul Stefano TORELLI (1719—1784), autorul unui portret al *Ecaterinei sub trăsăturile Minervei*, francezul TOCQUÉ, precum și frații GROTH, doi nemți, dintre care unul a pictat și naturi moarte cu animale și păsări.

Dar sînt și unii care au depășit această condiție de executanți în serie, pentru piață, ca să zicem așa, și

atunci îi întâlnim ca profesori la Academia de arte. Este cazul italienilor Giuseppe VALERIANI și Stefano Torelli, al francezilor Joseph LE LORRAIN și LAGRENÉE și al altora. În sfârșit este cazul și mai interesant al lui J.B. LE PRINCE pe care-l vedem interesându-se mai îndeaproape de realitatea rusească, fapt pentru care, părăsind capitala de pe Neva, se încumetă să străbată sute de verste prin provincie pictând tablouri de gen cu subiecte din viața și obiceiurile poporului, cu accent pe aspectul exotic, firește, dar marcând totuși un început de bun augur. I-am menționat în treacăt pe acești artiști pentru că indiferent de ipostaza în care iam surprins, ei au avut un rol activ bine determinat în dezvoltarea picturii ruse moderne, rol amintindu-ni-l întrucîtva pe acela îndeplinit cu un secol mai tîrziu de pictorii care activează în Principatele române, fie pe speze proprii, fie încadrați de un Asachi în învățămîntul artistic ce se înfiripă la Iași ca și la București.

Paralel cu treaba bună sau mai puțin bună pe care o îndeplinesc străinii, prind a se afirma însă cu vigoare pictorii autohtoni. Întrucît epoca de afirmare dinamică patronată de Petru acordă o mare atenție omului, personalității marcante de spiritul progresist al timpurilor moderne ce se anunță, o mare dezvoltare capătă portretul. Cei drept, paralel cu maturizarea rapidă a genului, continuă să dăinuiască o vreme și « parsuna », categorie portretistică semnalată în secolul precedent ca făcînd trecerea de la icoană la portretul laic propriu-zis și manifestînd unele trăsături hibride între cele două tipuri de artă. Anume către această categorie înclină a se încadra portretele anonime ale tovarășilor de petrecere ai țarului: *Vassikov, Apraksin, Iakov Turghenev* ș.a. făcînd parte din așa-zisul « Sinod prea bufon », denumire dată în ironie respectivului grup de petrecăreți, ca o replică la « Sinodul prea sfînt » aflat la conducerea bisericii.

În ciuda trăsăturilor puternic individualizate ale personajelor (a se vedea fizionomia exprimînd mirare ca și atitudinea degajată, ușor șugubeață parcă, surprinsă de autorul portretului lui Iakov Turghenev), aceste portrete n-au relief, n-au volum, sînt decupate, ele rămî-nînd opere de îndemînare grafică, mai degrabă, decît

de pictură. Lipsește atmosfera, lipsește mișcarea, iar trăirea interioară este schematică, convențională, de parte de mișcarea sufletească autentică, de fluența dinamică a gândurilor.

Acest stadiu este depășit pentru prima dată de pictorii Nikitin și Matveev, primii bursieri trimiși în Apus și deveniți artiști moderni în adevăratul înțeles al cuvântului. Din păcate, prea multe cunoștințe despre aceștia nu deținem. Ivan NIKITIN (1690?—1741) a studiat în Italia inaugurând astfel un obicei care de-a lungul a mai bine de un secol va deveni regulă obligatorie pentru majoritatea pictorilor ruși. El parcursese însă distanța de la « parsuna » la portret încă înainte de plecarea în străinătate. Că este așa, se poate deduce dintr-o scrisoare a țarului către soția sa pe care tânărul, în drum spre Italia, o însoțea pînă la Berlin. Printre altele Petru făcea recomandarea ca Nikitin să picteze portretul regelui prusac și « cui va mai vrea » regele, pentru ca « să se știe că sînt meșteri buni ieșiți și din poporul nostru »⁵⁶. Ignorînd faptul dacă s-a dat sau nu curs acestui îndemn, cunoaștem totuși opere, ceși drept ulterioare scurtei șederi a pictorului în Italia, care justifică mîndria afișată de țar. Înseși portretele acestuia, două la număr, dintre care unul îl înfățișează mort pe catafalc, sînt dovezi ale unei depline maturități artistice, mai ales în ceea ce privește seriozitatea cu care este tratată viața lăuntrică a modelului viu, în primul caz, și atmosfera solemnă, de tristețe funerară foarte adecvată ca stare de spirit, în al doilea. Este de remarcat de altfel că, spre deosebire de străinii menționați în treacăt ca activînd la Petersburg, Nikitin nu pictează portrete de aparat, ci îmbrățișează categoria mai puțin spectaculoasă, dar mai aprofundată a portretului intim lipsit de attribute alegorice și de alte amănunte baroce și investit în schimb cu posibilitățile de a descifra conținutul uman adesea complex ca în cazul lui Petru I a cărui voință de fier, temperament, stare de încordare au pus la grea încercare măiestria lui Nikitin. Din același unghi, cu o putere de pătrundere și caracterizare și mai acută încă este abordat *Portretul unui hatman*, în care datorită lipsei oricărei idealizări a fizicului văzut, dimpotrivă, răvășit de ani, asprit în lupte, avem un exemplu de bărbăție și demnitate, unul din

acele caractere dure, inflexibile, proprii veteranilor, de un viguros realism pe care-l egalează ca importanță doar tehnica suplă, maniera largă a tușei, surprinzătoare la un artist format în împrejurările amintite. I se mai atribuie lui Nikitin și o compoziție înfățișând *Lupta de la Kulikovo*, inspirată, sub aspect formal, de o gravură italiană. Ambiția se dovedește însă în acest caz mai mare decât posibilitățile reale. Cariera pictorului a fost de altfel întreruptă înainte de a se realiza pe deplin. Împreună cu fratele său, artist și el, Nikitin a împărțit, după moartea lui Petru I, soarta vitregă a deportaților în Siberia.

Despre Andrei MATVEEV (1701—1739) știm încă și mai puține lucruri decât despre Nikitin. El a făcut parte din suita țarului în timpul călătoriei din 1717 în Olanda, unde a și rămas o vreme ca ucenic pe lângă pictorul flamand Karel van Moor. Poate fi determinat însă anevoie ce aparține formației sale anterioare și ce a deprins de la maestrul străin, întrucât operele provenite din atelierul său pot fi numărate pe degetele de la o mână. Cea mai realizată lucrare cunoscută pare a fi *Portretul artistului cu soția* (1729, Muzeul rus) caracterizat în planul sentimentului de o acuzată notă lirică, iar în cel al tehnicii printr-o corectă execuție, fără evitarea unor stângăcii mai ales în privința punerii în cadru a personajelor. Nu este depășit acest nivel nici în alte portrete pereche cum ar fi cel al *Soților Golîîn*. Cît privește picturile murale cu care a decorat mai multe palate și biserici printre care și Catedrala Petru și Pavel, ele nu mai pot fi judecate astăzi deoarece nu s-au păstrat. Matveev a deținut și o funcție administrativă, fiind conducătorul secției de pictură (așezisa «Comanda pentru pictură») a Cancelariei pentru construcții care a îndeplinit oarecum, împreună cu «clasele artistice» ale Academiei de științe, funcțiile unei academii de artă. Sub îndrumarea lui Matveev au mai lucrat aici: Ivan Firsov, frații Belski, Boris Suhodalski, Ivan Vișniakov ș.a. De la cel din urmă ne-au parvenit portrete destul de evaluate ca execuție și sensibilitate, cum ar fi cel care o reprezintă pe *Sarah Fermor* (Muzeul rus) într-o rochie cu malacov, cu evantai în mână, pe fundalul unei balustrade, într-un colorit gris-perle destul de bogat valorat.

Un rol important în dezvoltarea artei ruse din prima jumătate a sec. al XVIII-lea a avut și Mihail LOMONOSOV (1711—1765), savantul enciclopedist, la activul căruia pot fi trecute realizări de seamă în tehnica mozaicului, reînnoită, revitalizată de el în urma unor experiențe de laborator pe tărîmul chimiei anorganice. Folosind smalturi și sticle de diverse culori, Lomonosov a creat în această tehnică circa 40 de tablouri printre care portretele lui Petru I, al Elisabetei, dar și compoziții bataliste, *Lupta de la Poltava*, *Luarea Azovului* ș.a., în care idei patriotice de răsunet își găsesc întruparea în forme ce țin de estetica barocului.

Și în miniatură, ca și în grafică, se fac progrese. Aleksei ZUBOV (1682—1744) gravează portrete și peisaje ale Petersburgului sau chiar scene de luptă cum sînt *Luarea Viborgului*, *Flota rusă întorcîndu-se din lupta cu suedezii*, concepute în scopul exaltării sentimentului patriotic.

Făcînd bilanțul realizărilor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea se poate desprinde concluzia că această scurtă perioadă de adaptare la exigențele picturii de tip occidental a dat cîteva talente izolate, fără a se putea vorbi totuși de formarea unei școli naționale distincte. Nici pe linia închegării unui stil, a unui curent nu s-a înaintat prea mult, lipsind de fapt un program închegat, clar și fundamentat care să călăuzească creația.

În principiu și în general, știm că epoca este a barocului, lucru pe care arhitecții l-au înțeles mai bine, ei fiind destul de consecvenți în aplicarea principiilor structurale și decorative specifice. Ba mai mult, urmînd evoluția firească, arhitectura a cunoscut pe la jumătatea secolului și elemente ale stilului rococo. Nu ne-ar fi surprins, în această situație ca și pictura, în virtutea unei sincronizări firești, să adopte moda «serbărilor galante», a pastoraletelor, a scenelor senzuale. Nimic din toate acestea însă; și cum se știe, nici Watteau, nici Boucher, nici Fragonard n-au făcut prozeliti printre pictorii ruși. Cu toate elementele de baroc sesizate, mai cu seamă în compozițiile bataliste, pictura rusă din această perioadă prezintă mai degrabă un aspect eclectic ce se datorează deopotrivă absenței unor personalități naționale marcante, originale, cît și diversității

surselor de proveniență a influențelor: Franța, Anglia, Italia, Olanda . . .

CLASICISMUL

Situația se schimbă simțitor în a doua jumătate a secolului și anume după înființarea Academiei de arte din Petersburg în 1757. Cum? În primul rând trebuie arătat că în perioada care urmează, în straturile societății ruse se produc unele schimbări. La temelia lor trebuie așezată mișcarea maselor populare țărănești culminată cu marea răscoală condusă de Emelian Pugaciov (1773). Ecouri ale acestor mișcări apar însă și se dezvoltă ca stări de spirit și de conștiință în rîndul unor intelectuali ai epocii. Este cazul unui Lomonosov care se afirmase și mai înainte ca un gînditor materialist, raționalist, de tipul enciclopediștilor francezi. În afară de el se afirmă acum și alți literați de vază ca Fonvizin, Derjavin, Novikov, Radișcev, așa încît paralel cu măsurile pe care împărăteasa Ecaterina a II-a le ia pentru consolidarea privilegiilor nobilimii și pentru întărirea jugului iobăgist, se dezvoltă și o puternică tendință progresistă. Unii reprezentanți ai ei ca Radișcev, autorul celebrei «Călătorii de la Petersburg la Moscova» iau poziție curajoasă pentru abolirea absolutismului. Cei mai mulți se mulțumesc însă cu o monarhie luminată și acționează în sensul creării unei atmosfere propice dezvoltării unor idealuri morale și estetice superioare ca civismul, patriotismul, simțul datoriei. Cu alte cuvinte Rusia străbate o adevărată epocă a luminilor și nu întîmplător un enciclopedist ca Diderot călătorea la Petersburg ca invitat și confident al Ecaterinei a II-a, întreținînd bineînțeles strînse contacte și cu aristocrația luministă rusă. Ideile progresiste aflate în circulație și-au găsit expresie în cultura și arta epocii și anume în clasicismul rus, curent care va domina literatura, arhitectura, sculptura și nu mai puțin pictura rusă pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea, bineînțeles în forme ce vor evolua de-a lungul timpului.

În ceea ce privește pictura, rolul de promovare a principiilor clasicismului și-l va asuma cum era și de așteptat Academia. Așadar, de unde în prima jumătate a secol

lului se mai caută, se mai tatonează, fără concepții statornicite, oarecum la voia întâmplării, odată cu înființarea Academiei de artă (1757) și mai cu seamă după reforma acesteia, din 1764, activitatea pe tărîmul artelor capătă o direcție, se stabilesc canoane, se impun reguli. Această direcție este cea a clasicismului care cunoaște o vie recrudescență pe plan european mai ales în urma descoperirilor arheologice din Italia și a studiilor lui Winckelmann. Sînt cunoscute idealurile pentru care militează partizanii clasicismului rus al secolului al XVIII-lea: exaltarea spiritualității antice greco-romane, afirmarea importanței pe care o are omul social, cultivarea simplității nobile, a grandorii calme, a virtuților cetățenești, a patriotismului, eroismului, a simțului datoriei, a patosului slujirii interesului obștesc etc . . .

Răspunzînd intereselor forțelor progresiste ale națiunii, aceste idealuri au fost urmate și promovate destul de consecvent de clasicismul rus, într-o măsură mai mare decît o fac alți clasiști din alte țări, un Rafael Mengs, bunăoară, fapt pentru care în multe privințe acest curent se apropie de neoclasicismul francez davidian.

Așa stînd lucrurile, academismul rus în această fază de afirmare a preceptelor clasicismului are un rol pozitiv. Cu atît mai mult cu cît în cadrul său se dezvoltă treptat tendințe realiste puse în slujba intereselor maselor populare. Paralel cu compozițiile pe teme din mitologia greacă sau din istoria Romei antice, alese în așa fel încît să conțină aluzii pilduitoare la situațiile contemporane, erau abordate și subiecte din istoria națională sau pur și simplu din contemporaneitate, ca să nu vorbim de portret care și propune de regulă să scoată în evidență virtuțile oamenilor de acțiune, personalităților exemplare ale vremii.

În ceea ce privește principiile estetice promovate, ele erau cele care conduceau și celelalte academii europene: însușirea experienței trecutului, punerea accentului pe meșteșug, mai ales pe desen, pe simplitatea și claritatea compoziției, pe severitatea și patosul trăirilor, « trăiri » convenționale, bineînțeles, exprimate prin gesturi retorice, atitudini grave, poze marțiale. În rezolvarea dualității desen-culoare se acorda prioritate primului, firește, socotit stăpîn în timp ce culoarea era considerată

Ca metodă de lucru era recomandată copierea gipsurilor antice, studiul corpului uman după natură, studierea compoziției etc. . . . O ierarhizare strictă a genurilor în care compoziția istorică sau mitologică deținea primul loc în condițiile disprețului profund pentru pictura de gen caracterizează în mod negativ concepția despre artă a acestui clasicism academist. O altă trăsătură a creației promovate de această direcție este primordialitatea rațiunii asupra sentimentului, fapt care duce îndeosebi la schematism, la atenuarea trăsăturilor individuale, la convenționalism și în ultimă instanță la osificare, la o artă oarecum intelectuală, de cabinet.

Cu toate scăderile sale, clasicismul rus a avut așa cum s'a arătat un rol pozitiv, fiind expresia ideologică a forțelor avansate ale societății ruse. El își va păstra acest caracter cu fluctuații într-un sens sau altul pînă cînd în cadrul aceluiași academism se vor dezvolta alte tendințe; cea romantică bunăoară și cea realistă față de care va părea caducă, idealistă și ruptă de realitate, întoarcerea mereu spre trecutul antichității.

Din punct de vedere organizatoric învățămîntul academic presupunea o pregătire temeinică a pictorilor. Elevii parcurgeau nu mai puțin de cinci cicluri a trei ani fiecare pînă primeau diplome și medalii, mică și mare, de argint și de aur, cea din urmă conferind dreptul la bursa în străinătate. Un statut riguros reglementa întreaga viață artistică. Printr-un concurs special se ocupau posturile de candidat și de academician, iar dintre aceștia se alegeau profesorii și lectorii care formau Consiliul Academiei — for suprem însărcinat cu rezolvarea tuturor problemelor privind arta din întreaga țară.

Printre primii pictori care și-au însușit limbajul artei academice, vocabularul și gramatica ei, sînt absolvenții din prima promoție: Rokotov, Ermenev, Losenko. Ceea ce nu înseamnă că nu au fost și artiști care au ajuns să se exprime în același limbaj fără să treacă prin furcile caudine ale învățămîntului academic. Așa a fost cazul cu ALEKSEI ANTROPOV (1716—1795) și cu Ivan Argunov. Amîndoi provin din straturile de jos, primul fiind fiu de soldat, iar al doilea aparținînd unei familii de iobagi de pe moșia conților Șeremetev. Niciunul n'a trecut prin academie fiind destul de înaintați în vîrstă la înfi-

înțarea acesteia, dar amîndoi, printr-un efort constant de a se perfecționa și a ține pasul cu artiștii contemporani din generațiile mai tinere, și-au însușit preceptele academismului putînd fi considerați în ultimă instanță reprezentanți ai curentului. Totuși filiația lor directă din arta tradițională rusă, a « parsunei » ca portretiști, precum și destinul lor de autodidacți, într-un fel, care n-au profitat de o educație sistematică în școli, imprimă oarecum artei lor un caracter naiv și provincial punînd însă, totodată, la adăpost această artă de unda de răceală pe care i-o poate da la un moment dat rafinarea excesivă. Căci în adevăr, condiția lor socială modestă, pregătirea superficială, obiceiul de a porni de la observarea atentă a naturii i-a ajutat să-și conserve o importantă doză de prospețime, realismul lor, brutal uneori, pîrînd a fi una din trăsăturile esențiale care le caracterizează creația. Antropov rămîne realist pînă și într-un portret de aparat ca acela al lui Petru al III-lea, pe care-l arată fără menajamente așa cum era: un degenerat mintal. Nici în portretele de moșieri nu-și flatează modelele. *Izmailova*, damă din anturajul țarinei, *Rumianțeva* (Muzeul rus), *Trubețkoi* (Galeria Tretiakov) sînt astfel de imagini în care trăsăturile exterioare și psihice, prea puțin individualizate, sînt totuși tipice pentru clasa socială căreia ele îi aparțin.

Un efort și mai vizibil de a înțelege în profunzime sufletul uman a făcut Ivan ARGUNOV (1727—1802). Bineînțeles nu în portretul oficial, de paradă, exemplificat de cel al contelui *Șeremetev cu soția* sau de cel al cneazului *Golișîn*, ci într-o serie de efigii consacrate unor bătrîni și bătrîne sau unor ființe apropiate din categoria dezmoșteniților din care făcea și el parte. Se pot cita portretul lui *Hripunov*, al bătrînei boieroaice *Tolstaia*, al unui *Sculptor necunoscut*, al unei *Guvernante* ș.a., toate în poze simple, cu chipuri simpatice, expresive, inteligente, deși fără urmă de idealizare, observarea atentă a realității și respectul pentru ea fiind preocuparea cea mai constantă. Cu cîteva excepții totuși, și anume atunci cînd își pictează stăpînul, așa cum am arătat, și cînd zugrăvește chipuri de țărânci. Idealizînd, de nevoie, în primul caz, el dă expresie de bună voie, în al doilea caz, convingerii sale că, în ciuda condiției sociale înjositoare, țăranul este o ființă demnă, cu trăsă-

turi fizice și morale frumoase. Dorința demofilă de a ridica în ochii lumii această categorie de oameni, simpatia pentru straiul popular, un evident simț al pitorescului, l-a determinat pe Argunov să picteze mai multe portrete de țăranți tineri, rumene și pure, în frumoase costume naționale, din care nu lipsește nici corsetul înflorat al sarafanelor, nici tiara înaltă de pe cap, care le dă un aer de principese rustice ale stepei. Vom reveni însă asupra acestor considerații întrucât o asemenea viziune asupra țăranului nu rămîne izolată; ea este comună și altor artiști din această perioadă.

Cît despre absolvenții academiei, unii deveniți ei înșiși, la puțin timp după terminarea studiilor, profesori, este de notat tendința lor de a se specializa într-un gen sau altul, deși în practica artistică unele interferențe de preocupări, adică unele incursiuni mai mult sau mai puțin întâmplătoare întreprinse pe teritoriile altui gen decît cel căruia i s-a consacrat pictorul respectiv sînt inevitabile. Oricum, pot fi semnalati cîtiva specialiști în compoziția istorică, alți cîtiva destul de timizi pictori de gen; urmează categoria cea mai reprezentativă și de cea mai bună calitate a portretiștilor șiși fac în sfîrșit apariția peisagiștii.

Deși teoretic învățămîntul academic acordă atenția principală compoziției istorice, pesemne că nu mulți s-au simțit în stare să abordeze cu rezultate satisfăcătoare acest gen pretențios. Fapt e că opere de mare valoare, care să stea alături de cele create în acea vreme de David, în Franța, ca să nu vorbim de cele aparținînd lui Poussin luat adesea ca model, nu s-au pictat în Rusia acestui secol. Printre reprezentanții genului, mai înzestrat decît toți a fost Anton LOSENKO (1737—1773). Fiu de țăran din Ucraina, trimis la Petersburg să cînte în corul capelei imperiale, a pierdut la un moment dat vocea, fiind salvat de un alt har ascuns, acela pentru desen. Intrînd la academie și absolvînd-o în prima promoție, în 1760, Losenko a străbătut în continuare toate etapele carierei de artist academist, începînd cu aceea de bursier la Paris și Roma și sfîrșind cu funcția de profesor, în care calitate a redactat și un manual de anatomie artistică.

Primele sale compoziții mai importante au fost *Pescuitul miraculos* și *Jertfa lui Avraam*, executate la Paris, într-un

stil clar și sever. La întoarcerea în țară, renunță însă la temele biblice și își propune să întruchipeze marile idei patriotice care animă pe contemporanii săi de tendință progresistă.

Primul tablou cu program expus de el la Petersburg în 1770 a fost *Vladimir și Rogneda* (Muzeul rus). Subiectul luat din istoria Rusiei kievene fusese tratat recent și într-o tragedie pe care ilustrându-o, de fapt, pictorul a mers pînă acolo încît a pus să-i pozeze pentru Vladimir actorul titular al rolului. Pe scurt tragicul eveniment evocat este acesta: Vladimir al Novgorodului, respins de Rogneda, cneaghina Poloțkului, în tentativa sa matrimonială, a cucerit orașul celei care-l ofensase, i-a ucis tatăl și frații și a luat-o de nevastă cu sila. Evident, pictorul lua poziție, astfel, împotriva arbitrarului despot al absolutismului, condamnînd samavolnicia și capriciile care conduceau acțiunile împărătesei Ecaterina a II-a, înconjurată, cum se știe, de o droaie de favoriți. Convenționalismul gesturilor patetice, retorismul teatral, lipsa trăirilor sincere, atribuie desigur acest tablou unei arte care ne apare astăzi ca demodată și sterilă. Sînt de reținut totuși două aspecte: meritul pictorului de a fi evocat un moment din istoria națională, contrar doctrinei clasiciste și introducerea în planul secund al compoziției, a unor personaje — cei doi oșteni — care n-au nimic comun cu cañonul clasic de frumusețe, fiind în fond vorba de niște mujici.

Mai consecvent și la un nivel de tratare superior se înscrie în doctrina clasicismului tabloul *Despărțirea lui Hector de Andromaha*, vastă compoziție cu multe personaje proiectate pe monumentale arhitecturi antice. Spre deosebire de lucrarea precedentă în care se blama o atitudine, aici se afirmă, cei drept, în același limbaj patetic, cu aceleași gesturi teatrale, exemplul plin de măreție al slujirii cu credință a patriei, al jertfirii pentru ea. Știința de a distribui în spațiu, pe orizontală și în adîncime, personajele, relațiile de interdependență dintre ele, dinamica acțiunii, coloritul armonios, fără stridente, în tente și demitente judicios construite, prezente în acest tablou, îl recomandă pe Losenko ca pe un artist cu nimic inferior multor pictori străini contemporani, autori de alegorii sofisticate și confuze.

cum îl numea un prieten în panegiricul de la moartea sa prematură, la 37 de ani, neavînd sprijinul tronului, singurul care-l putea stimula cu comenzi de anvergură, s'a risipit în lucrări mărunte, cu toate că sculptorul Falconet a intervenit pentru el pe lîngă împărăteasă. Aprecierea și compasiunea sinceră a sculptorului francez pentru nefericitul pictor rus și-a găsit expresia și într-o scrisoare către Diderot din care cităm, după Réau, următoarele rînduri: « Bietul băiat, cumsecade, umilit, lipsit de pîinea zilnică, dornic să plece pentru a trăi aiurea, altundeva decît la Petersburg, venea la mine să-și verse ofurile, apoi se lăsa dus din deznădejde într-o viață de desfrîu. Nu-i ușor de ghicit ce avea de cîștigat murind. Pe piatra mormîntului său stă scris că a fost un om de seamă » ⁵⁷.

Losenko a avut și elevi. Ivan AKIMOV (1754—1814), unul dintre ei, la urmat în abordarea subiectelor din istoria națională. Opera sa capitală *Întoarcerea lui Sviatoslav de la Dunăre*, în care înfățișează întîlnirea cneazului cu familia, slujește aceluiași ideal patriotic pentru care a militat și Losenko. Pe un ton mai firesc, însă, fără tirade, fără patetism, fără conflicte dramatice. Dimpozitivă, atmosfera tabloului este sărbătorească, exuberantă. Către sfîrșitul secolului, în consens cu alți confrăți, ca urmare a ofensivei cercurilor reacționare în urma înăbușirii războiului țărănesc condus de Pugaciov, Akimov renunță la teme din istoria națională și atacă teme mitologice, neutre ca semnificație politică.

Aceeași atitudine o are și Piotr SOKOLOV (1753—1791), autorul unor compoziții mitologice de înaltă măiestrie tehnică, dar lipsite de vreo legătură cu realitatea social-politică rusă. Nu însă și de idealuri umane în general. *Mercur și Argus* (Muzeul rus) și *Dedal punînd aripi lui Ikar* (Galeria Tretiakov) sînt asemenea reușite în a transpune în imagine plastică după toate regulile școlii academice, cu mult talent componistic, cu desăvîrșit simț al echilibrului și proporțiilor, cu o îndemînare de virtuoaz al desenului, în sfîrșit cu o abilită distribuire a umbrelor și luminilor, celebrele mituri ale antichității.

Abia în ultimul deceniu al secolului, Grigori UGRIUMOV (1764—1823) reia, cu un sporit interes pentru trecutul eroic al strămoșilor, teme din istoria veche a

Rusiei. *Intrarea triumfală în Pskov a lui Aleksandr Nevski, Cucerirea Kazanului, Încercarea puterii lui Ian Usmar*, iată cîteva din aceste compoziții importante deopotrivă prin forța lor educativă, prin caracterul emoțional, însuflețitor ca și prin calitățile tehnice: ritmul compozițional, sugerarea mișcării, expresivitatea coloritului.

Succese și mai demne de luat în seamă au înregistrat, în perioada analizată, portretiștii. Ceea ce poate surprinde în primul rînd pe vizitatorul Galeriilor Tretiakov și al Muzeului rus este numărul mare al portretelor expuse și calitatea lor; nici un alt gen nu le poate sta alături nici ca frecvență și nici ca grad de realizare.

De unde provine această vocație a rușilor pentru portret nu-i simplu de spus. Lunga lor experiență în pictura de icoane, care sînt în majoritatea cazurilor un fel de portrete, poate să constituie, cîși drept, o explicație. Ar mai fi apoi interesul lor constant pentru om; întrebările ce și le-au pus în legătură cu existența umană, prospecțiunile psihologice care au făcut faima literaturii ruse din secolul trecut și de la care s-au contaminat, cum vom putea constata, și pictorii. Oricum, această propensiune pentru studiul sufletului omenesc mijlocit de portret se face lesne simțită încă din secolul al XVIII-lea. Am constatat-o la pictori cu resurse modeste ca Nikitin, Matveev sau Antropov și avem încă o dată prilejul să luăm act de ea, de astă dată la artiști formați în cadrul școlii academice, cum sînt Rokotov, Levițki, Borovikovski ș.a.

În noianul de portrete care umplu saloanele de primire ale aristocrației și funcționarilor ruși din secolul al XVIII-lea, fără a se deosebi în mod sensibil unele de altele, cele ieșite din atelierul lui Fiodor ROKOTOV (1735—1808) pot fi ușor recunoscute după două particularități. Una privește formatul oval folosit cu preferință de pictor și alta un anumit zîmbet enigmatic ce flutură discret pe buzele modelelor feminine ascunzînd parcă nu știu ce taină. Dacă totuși aceste semne lipsesc, pentru că ele sînt frecvente dar nu strict obligatorii, stilul personal al acestui portretist de talie europeană mai poate fi lesne identificat în moliciunea care caracterizează deopotrivă viața lăuntrică bogată în nuanțe a personajelor, ca și ansamblul mijloacelor de expresie picturală.

Aplicată la conținutul sufletesc al modelelor, această moliciune s-ar putea numi de la caz la caz delicatețe și noblețe de spirit, reverie poetică sau apatie, nonșalanță sau tandrețe, șiretenie sau ironie, dar mai totdeauna aceste stări sînt indecise și se întrepătrund. Referitoare la modul de execuție, moliciunea se traduce prin factura netedă a suprafețelor atinse de un penel fin, prin eclesajul vibrant ce exclude cu desăvîrșire conturile, amintind astfel tehnica leonardescă a sfumăturului, și de asemenea prin rafinata armonie tonală construită pe cîteva culori pastelate: galben, roz, bleu, oliv, chamois. De prisos să ne oprim asupra detaliilor pentru a ne fixa în memorie lungul șir de efigii feminine cînd aceleași rochii de satin, aceleași dantele, aceleași jabouri, aceleași coafuri înalte împodobesc misterioasele chipuri ale *Novosilțevei*, *Surovțevei*, *Orlovei*, *Struițkăi*, *Contesei Santi* sau al *Necunoscutelor cu rochie roz*. Poate doar portretele de bărbați să merite o atenție specială, cel al lui *Șuvalov* (păstrat doar în copie) fiind de fapt o scenă de gen care-l reprezintă pe stăpîn în mijlocul colecției sale de tablouri; cel al *Ambasadorului rus la Constantinopol* avînd o morgă specifică profesiei; cel al poetului *Maikov* avînd un aer zeflemisitor.

Superior încă și lui Rokotov se arată a fi, în cadrul aceleiași generații de portretiști, Dmitri LEVIȚKI (1735—1822). Réau îl situează, fără să ezite (ca și pe mai tînărul Borovikovski, de altfel), la nivelul atins în epocă de marii reprezentanți ai genului în Franța (Tocqué și Aved), în Anglia (Reynolds și Gainsborough)⁵⁸, iar Tamara Talbot Rice îl numește « Gainsborough al artei ruse »⁵⁹. În ce ne privește considerăm că această comparație ar fi putut să fie împinsă și mai departe în avantajul celor doi, putînd fi adus în discuție ca termen al comparației și Goya, dacă pictorilor ruși în discuție nu le-ar fi lipsit acel spirit critic, acea amară grimasă pe care trebuie s-o făcea artistul spaniol cînd își picta contemporanii, fie ei chiar suveranii țării. Dar nu este cazul, pentru că nici Levițki nici Borovikovski n-au temperament de răzvrățiți și nici spiritul satiric necesar pentru a pune în evidență defectele celor portretizați ca să dea astfel artei lor greutatea unui document uman și social în același timp. Fără vocație de judecători ai semenilor și cu atît mai puțin ai celor care-i plăteau, 132

ei se mulțumesc să-și pună spiritul de observație, nelipsit totuși de acuitate, în slujba creării unor inofensive documente de epocă. În acest caz starea lor de spirit și atitudinea față de realitate pare să fie totdeauna aceea de afirmare hotărâtă și nu de negare, de punere sub acuzare, ca în multe dintre portretele ieșite din atelierul lui Goya. Câtă diferență, de pildă, între Maria Luiza pictată de cel din urmă, fără nici cea mai palidă trăsătură de idealizare și *Ecaterina a II-a legiuitoarea* văzută de Levițki într-o poză solemnă, copleșită de alegorii! Este poate adevărat, nu din lingușire pe lângă tron conferă artistul atîta măreție modelului său, ci pentru a crea imaginea ideală a monarhului luminat cum pare să probeze și inscripția inserată pe o coloană din tablou: «Pentru pacea poporului». Este limpede însă că el credea, ca și poetul Derjavin, care a descris acest portret alegoric într-o odă, în rolul pozitiv al monarhului luminat, adică tocmai ceea ce, sub influența ideilor revoluției franceze, demistificase Goya în diatribele sale antiregaliste în culoare. Și totuși Levițki este autorul unui portret al lui *Diderot* de un realism dezarmant, trădînd nu numai luciditate, dragoste de adevăr și capacitate de investigare psihologică, dar și simpatie pentru marele enciclopedist francez, înfățișat într-o atitudine prozaică, fără perucă, fără straie de paradă, cu figura pe care se citește, în schimb, omul inteligent, curajos și plin de har care era.

Aceeași degajare o arată pictorul și în portretul lui *Denisov*, un colecționar orgolios, mîndru, cu prestanță intelectuală, dar înfățișat într-o ținută și ambianță domestice, în halat, papuci, fără perucă, în mijlocul unor obiecte ce conferă tabloului trăsăturile unei scene de gen. Dar acestea sînt excepții. De regulă, ca portretist oficial al curții, începînd din 1780, Levițki recurge la întreaga recuzită a picturii de aparat. *Kokorinov* (directorul Academiei), *Kozlov*, (profesor la Academie), *A.S. Stroganov* (mecena vestit), *Lanskoï* (favorit al țarinei) sînt personaje care-și etalează cu aroganță unul sau mai multe din atributele rangului și funcției lor. Ce trebuie musai relevat la ele este remarcabila măiestrie a pictorului de a transpune pe pînză, cu o exactitate ce merge pînă la crearea iluziei realității, strălucirea, matitatea, moliciunea, catifelarea, reflexele, faldurile,

dingile celor mai diferite stoffe (atlazuri, brocarturi, satinuri) și blănuri din care sînt croite veșmintele de paradă purtate de cei portretizați. Un punct culminant al acestei însușiri este atins fără îndoială în seria de șapte portrete reprezentînd pe cîteva din elevele Institutului pension Smolnii, așa-zisele « Smolianki ». În afară de virtuozitatea și truculența în redarea toaletelor foarte diverse, în care s-a întrecut pe sine, pictorul reușește și un tur de forță în delimitarea din punct de vedere al sentimentelor, caracterului și temperamentului fiecărei protagoniste, căci dincolo de trăsăturile adolescentine ale acestor fete: candoare juvenilă, ingenuitate, grație, cochetărie, fiecare dintre ele își are de fapt individualitatea proprie. Ca s-o pună în evidență, Levițki s-a folosit și de un procedeu exterior picturii și anume a pus pe cele șapte eleve în situații și poze potrivite înclinațiilor naturale ale fiecăreia, le-a distribuit adică în diferite roluri. *Molcianova*, de exemplu, mai intelectuală, citește o carte; firea muzicală a *Alimovei* își găsește expresia în faptul că execută ceva la harfă; o alta dansează, iar în dublul portret înfățișînd pe *Hovanskaia* și *Hrușciova*, cele două interpretează în travesti o scenă dintr-o pastorală.

Desigur că în procedeu de a pune în scenă micile sale monologuri sau dialoguri, trebuie să distingem și tributul plătit de artist modei sentimentalismului ceși face în această vreme apariția și în literatura rusă, la Karamzin bunăoară.

Jocul de-a pastorală, ieșirile în travesti ale aristocrației europene, scenele de tandrețe sub semnul lui Cupidon în parcuri ce ascund la tot pasul surprize atît de dragi lui Fragonard sau lui Boucher, desigur nu se instalează în pictura rusă. Ecouri slabe întîlnim totuși la Levițki cum am văzut și mai ales la Vladimir BOROVIKOVSKI (1757—1825), acesta din urmă un bun pictor de icoane și miniaturist pe ivoriu în primii ani ai carierei. Ca și Levițki, a excelat în portretele de femei, reprezentante ale aristocrației. Eroinele sale respiră însă mai adînc atmosfera sentimentală la modă. Palide și visătoare ca *Narișkina*, luminate de un surîs nonșalant ca *Lopuhina* sau zdravene și sprintăre ca *Arsenieva*, totdeauna coquette, pline de farmec și gingășie, presupun o stare sufletească disponibilă la dragoste. Atmosfera poetică în care res-

piră aceste fapte tulburătoare este întregită de peisajul fantomatic ce slujește drept fundal și care este redat în tonuri estompate, eterice. Aceleași stări de spirit pastoral-sentimentaliste îi aparține și recuzita vestimentară a modelelor, la rochiile suave de gaz, fine ca pînza de păianjen, adăugîndu-se flori decorative, fructe, meda-lioane, eșarfe, panglici, chiar un turban la un moment dat, iar Arsenieva este coafată cu un coif împletit din paie, imaginînd astfel un fel de Ceres de operetă. Nici coloritul nu se sustrage impresiei generale de ireal. Tonurile sînt clorotice avînd transparența, netezimea și puritatea picturii pe porțelan.

Dacă totuși penelul lui Borovikovski are și zvîcniri mai energice, pasta prinzînd mai multă consistență, iar maniera eminamente picturală devenind mai aspră, faptul se petrece în portretele de bărbați. Și cînd este vorba de țarul *Pavel I* sau de ambițiosul general *Borovski*, și cînd cel care pozează este poetul *Derjavin* sau *Fet Ali* — fratele șahului persan, venit în ambasadă la Petersburg, ceea ce primează în tablou este mai totdeauna recuzita de aparat pe care, vanitoși, acești poten-țati și-o etalează zgomotos ca pe o dovadă a situației lor inamovibile pe scena socială. Este desigur aceasta partea mai slabă a creației lui Borovikovski, lipsită de atmosfera poetică din prima categorie și nu îndeajuns de solemnă ca să atingă alte coarde ale sensibilității. Factice, neconvingător, rece, rămîne și portretul *Ecaterinei a II-a* plimbîndu-se în parcul din *Țarskoe Selo*. În schimb, într-un portret mai puțin obișnuit în epocă, acela intitulat *Țărancă din Torjck*, *Cristina*, pictat în 1795, artistul dă dovadă de simpatie pentru oamenii din popor, anticipînd astfel pe Venețianov.

Asemenea chipuri încep să apară de altfel tot mai des în pictura rusă. Lui Nikolai ARGUNOV (1771—1829), portretist provenit din iobagi, îi aparțin un *Țăran rîzînd* și un *Țăran cu paharul în mînă*. N-am putea susține că asemenea lucrări nu aparțin mai degrabă picturii de gen decît picturii portretului pentru că, în măsura în care era disprețuită de concepția academistă, pictura de gen era considerată mai potrivită pentru scenele din viața oamenilor de jos, a țăranilor în primul rînd.

135 Nu-i mai puțin adevărat însă că interesul pentru subiecte

din viața păturilor de rînd ale poporului se datora tendinței democratice apărute în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și luptei împotriva caracterului reacționar pe care-l capătă în această epocă absolutismul țarist și orînduirea feudal-iobăgistă. Dintre realizările notabile amintim o scenă cotidiană din viața unui biet pictor foarte tînăr, copil aproape, căruia îi pozează o fetiță. Lucrarea, aparținînd lui Ivan FIRSOV (1733—după 1785) și intitulată *Tînărul pictor*, amintește, prin interesul pentru obiectele din interiorul atelierului, de pictura olandeză a secolului precedent. Ea va rămîne multă vreme un caz izolat și va constitui oarecum o prezență insolită în cadrul picturii ruse. Aceasta pentru că totuși țăranii sînt aceia care captează mai degrabă interesul pictorilor de gen. Această tendință este ilustrată în modul cel mai clar de Mihail ȘIBANOV (nu se cunosc datele nașterii și morții), artist provenit dintre iobagii de pe moșiile cneazului Potemkin. Lui îi aparțin două compoziții cu mai multe personaje: *Prînzul țăranilor*, datat 1774, și *Sărbătorirea logodnei* (1772), ambele aflate la Galeria Tretiakov.

Remarcăm desigur cu acest prilej noutatea tematică a tablourilor discutate, însă într-o și mai mare măsură trebuie să relevăm noutatea viziunii, pentru că dacă se pot cita unele precedente sporadice privind abordarea temei respective, cu siguranță nimeni nu i-a văzut pe iobagii ruși așa cum i-a putut vedea, din interior oarecum, Șibanov, reprezentant el însuși al păturii sociale pe care o înfățișa. Sînt cunoscute, de pildă, tablourile datate anterior ale lui Jean Baptiste Le Prince, în care pictorul francez pusese accentul mai mult pe aspectul anecdotic și exotic al scenelor zugrăvite, țăranii fiind văzuți ca obiect de curiozitate, din interes etnografic. «Totul aici e rece, incolor, inexpresiv», constată Diderot referindu-se la aceste tablouri. Un alt străin, Jakob Mettenleiter, confecționînd și el un *Prînz țărănesc*, mersese chiar și mai departe în idealizarea, ba chiar în falsificarea vieții zugrăvite de el fără nici o simpatie pentru eroi — fapt ușor explicabil de altminteri, dacă ținem seama că tabloul era comandat de Ecaterina a II-a care n-avea nici un interes să-și vadă supușii în lumina adevărată dar sumbră a condiției lor reale.

Nu era deloc greu, se înțelege, ca Șibanov să depășească acest mod îngust de a vedea. De aceea, fără să renunțe nici el total la elementul etnografic care va seduce încă multă vreme pe pictori, Șibanov se comportă ca un observator lucid, sincer, autentic, plin de respect pentru semenii săi. Atrage în mod deosebit atenția *Prînzul* — un fel de *bodedón* în genul pictorilor spanioli, dar cu o atmosferă mai solemnă, în care domnește un soi de religiozitate, de ceremonial, am zice, așa cum întâlnim doar la Millet, mai târziu.

Un *Prînz țărănesc* a realizat cam în aceeași vreme, în tehnica acuarelei de astă dată, și Ivan ERMENEV (1746— după 1792). Sîntem în prezența unuia dintre cazurile cele mai singulare din istoria picturii ruse, acest artist avînd o existență destul de misterioasă. Se știe că după terminarea Academiei din Petersburg, a plecat la Paris unde va mai reveni și după terminarea perioadei de studii pentru că în 1789 asistă la căderea Bastiliei, făcînd și schițe la fața locului. După una din ele s'a tras în Franța o gravură cu mențiunea « Făcută în timpul acțiunii ». Așa stînd lucrurile, nu trebuie să ne mai mire nici lucrările executate în Rusia cu toată nota discordantă pe care ele o puneau pe peisajul picturii ruse a timpului. Reprezentînd scene din traiul țăranilor sau al cerșetorilor, al acelor pelerini de care erau pline drumurile Rusiei iobăgiste, Ermenev a dat, de bună seamă, glas unor concepții formate în contact cu ideile Revoluției franceze. *Cerșetorii* săi aspri, demni, monumentali (în profida dimensiunilor reduse ale acuarelelor), pot ilustra perfect lucrarea lui Radișcev, constituind prima manifestare realist-critică din pictura rusă, atît de sistematic și de ferm angajată pe această cale în a doua jumătate a secolului următor.

Deși i s'a acordat un rol minor în cadrul doctrinei academiste, peisajul reușește ca în ultimele decenii ale sec. al XVIII-lea să se afirme ca gen de sine stătător părăsind rolul de simplu fundal sau cadru pentru scenele bataliste. Nu-i vorba, la primii peisagiști se mai resimte tendința de a reproduce vederi în perspectivă sau panoramice cît mai cuprinzătoare și cît mai exacte, conform pretenției de document pe care o avuseseră pînă acum anumite gravuri subordonate anume unor

trebuințe arhitectural-ingenerești. De acum însă colțul de natură zugrăvit pe pînză sau așternut pe hîrtia acua-relistului începe să dobîndească și un conținut poetic, să fie obiect de contemplație și, prin urmare, să se transfigureze conform viziunii artistului.

Cu toate că estetica clasicismului, în numele căreia oficiază Academia, o impunea teoretic, în practică au fost extrem de rare cazurile cînd pictorii au creat peisaje eroice, epice, în care să înnobileze natura lipsind-o de trăsăturile individuale concrete, așa cum procedase Claude Lorrain. Poate doar Fiodor MATVEEV (1758—1826) să se fi conformat într-o oarecare măsură acestui imperativ, Italia unde a studiat mai mulți ani inspirîndu-l și obligîndu-l la o asemenea viziune în primul rînd prin ruinele ei prodigioase. Cît privește pe Semion ȘCEDRIN (1745—1804) — primul peisagist rus în toată puterea cuvîntului, preferințele sale se îndreaptă de regulă către împrejurimile Petersburgului redînd cu simț decorativ, cu sensibilitate lirică reținută și cu grijă totuși pentru respectarea amănuntelor topografice, vederi ale Nevei, ale palatelor, podurilor, parcurilor din Gatchino și din alte locuri de agrement de la marginea sau din apropierea metropolei nordice. În respectul unei bune tradiții olandeze, Șcedrin populează uneori vedutele sale cu oameni (țărani, pescari) fără a fi izbutit să-i integreze organic în natură, care, de altfel, rămîne și ea destul de schematică; el nu redă perspectiva aeriană, nu rezolvă raportul aer—lumină—obiecte. Adîncimea spațiului este sugerată mai ales de folosirea unor puncte de fugă și a culiselor de arbori din primul plan.

Abia Fiodor ALEKSEEV (1753?—1824) izbutește să dea lucrărilor sale o oarecare transparență, creînd o anvelopă care învăluie clădirile, sugerînd, de la caz la caz, atmosfera umedă sau uscată, matinală sau vesperală, în funcție de lumină, de armonia tonală, de distanța care-l separă de obiect.

Studiînd la Veneția, Alekseev i-a imitat pe Canaletto și pe Bellotto, astfel că vedutele sale, cum sînt imaginile din Petersburg, Moscova, Crimeea (*Palatul de iarnă, Piața Roșie*), amintesc creația pictorilor italieni numiți. Apar și în peisajele sale citadine scene de gen, scene de stradă.

La începutul secolului al XIX-lea în pictura rusă apar primele semne ale romantismului. Le constatăm de regulă în cadrul artei academiste pentru că afirmarea curentului nu presupune aici nici măcar în faza sa culminantă opoziția violentă și deschisă izbucnită în Franța, de pildă, între partizanii clasicismului și adepții noii doctrine estetice. Nici literatura rusă n-a cunoscut fenomenul în forma sa exploziv-revoluționară ca în Franța sau Anglia. Pe Neva nu se dau lupte pentru «Hernani». Exemplul lui Byron nu exercită aici fascinația pe care o are asupra francezilor. Nici poezia cețoasă a lui Ossian nu încântă pe locuitorii obișnuiți cu cețurile Petersburgului, iar pentru a gusta pesimismul profesat de Nerval sau de Lamartine, de Hölderlin sau de Vigny, intelectualii ruși n-au încercat destule deziluzii și nu i-a cuprins încă deznădejdea, marile lupte sociale abia de acum începînd pentru ei. În orice caz, chiar cînd sînt elegiaci ca Lermontov, romanticii ruși nu cad în misticism și nici nu caută să evadeze în universuri artificiale. Tonusul lor vital este destul de ridicat și cel care conduce jocul — Aleksandr Pușkin — este un optimist funciar.

Așadar, în măsura în care poate fi disociat de alte fenomene, romantismul rus este, în literatură ca și în plastică, un curent progresist. Obîrșia sa este în starea de spirit generată de marele război de apărare purtat de poporul rus împotriva lui Napoleon în timpul campaniei din 1812. Nevoia de a mobiliza conștiința națională a masei lor populare ca și avîntul patriotic, curajul, demnitatea cu care armatele și poporul i-au înfruntat pe invadatori au inspirat artiștilor lucrări avîntate, pline de patos. E drept că entuziasmul generat de victorie s-a izbit în curînd de zidul robirii sociale. După război au apărut multe societăți secrete a căror activitate subversivă îndreptată împotriva absolutismului țarist a culminat cu revolta decembriștilor din 1825. Anterioară atît mișcării cărbunarilor italieni cît și celor «Trei glorioase» zile ale revoluției franceze din iulie 1830 care i-a prilejuit lui Delacroix *Libertatea călăuzind poporul*, revolta decembriștilor n-a avut desigur în arta rusă ecoul mișcărilor amintite din țările apusene. Teroarea a fost

mult mai cruntă sub Nikolai I decît sub Ludovic Filip. Totuși idealurile pentru care s-au jertfit decembriștii vor dăinui și, pe măsură ce ele se vor converti în opere de artă, acestea vor fi de factură romantică, deoarece pretutindeni în răsăritul Europei unde se duce acum o îndârjită luptă pentru eliberarea socială și națională, ea se poartă sub steagul romantismului. Bineînțeles, atîta timp cît nu vom întîlni romantism în stare genuină nici măcar în Franța unde Delacroix însuși a fost mușcat la un moment dat, mai ales către sfîrșitul vieții, de șarpele clasicismului, cu atît mai puțin ne vom aștepta să întîlnim un romantism rus pur. Dimpotrivă, acesta rămîne tot timpul prizonierul unei gândiri îmbibate de estetica academistă.

Despre o direcție conștientă și concertată, despre o înarmare teoretică nu poate fi nicidecum vorba la artiștii pe care-i vom considera de orientare romantică. Lipsese un *credo* artistic la care să se adere în deplină cunoștință de cauză, iar dacă în literatură sînt totuși delimitări mai nete și anumite luări de poziție, ele ating numai arareori domeniul plasticii. De aici și caracterul șovăielnic al romanticilor ruși în a căror operă se întrepătrund tendințe diametral opuse. Ceea ce se va impune analizei vor fi mai degrabă elemente rudimentare și disparate cărora termenul de romantism li se potrivește doar în măsura în care desemnează fie un temperament dinamic în persoana artistului, fie o temă specifică mișcării respective, fie în sfîrșit unele procedee tehnice frecventate de adepții curentului. Oricum însă, cîteva puncte de contact cu unele direcții ale romantismului apusean se pot stabili. Măcar că deosebirile rămîn totuși elementul esențial.

Comună aproape tuturor romanticilor ar fi, de pildă, orientarea lor spre teme din istoria națională. Rușii o făcuseră sporadic și pînă acum, dar evocările trecutului îmbrăcau armura grea a clasicismului. Compozițiile create de aici încolo vor fi mai vii, mai verosimile, pline de mai multă febră și imaginație. Într-un fel nu se va renunța la idealizare. Se va schimba însă idealul căruia i se subordonează artistul și în măsură corespunzătoare va fi altul și eroul romantic, altele fiind însușirile sale. Alături de personaje mitologice, de monarhi și de nobili, își vor găsi loc în pînzele pictorilor tot mai mult

oamenii simpli: războinici, caractere tari, individualități puternice, din ce în ce mai mulți țărani, haiduci, tipuri de răzvrățiți, elemente declasate, cerșetori, tipuri exotice aparținând popoarelor conlocuitoare din componența imperiului.

Spre deosebire de eroul clasic, cel romantic nu mai este linear, fără prihană, ci lângă lumini apar și umbre; viața se desfășoară în clarobscur. Alături de grațios apare urâtul, lângă sublim, grotescul, lângă bine, răul. Totul devine mai complex, mai aproape de real. Se schimbă și limbajul, tehnica; se recurge mai des la observarea directă a naturii. Lucrul este valabil pentru toate genurile, inclusiv pentru portret care și propune să prospecteze mai adânc sufletul omenesc. În sprijinul acestui scop se înmulțesc și mijloacele de expresie, se inventează noi puneri în pagină, se găsesc atitudini noi, sporește interesul pentru introspecție, pentru autoportret. Progrese mari se realizează în peisaj, descoperindu-se frumusețea poetică a unor locuri concrete, fără convenționalism, și recurgându-se în unele cazuri chiar la plein air.

Cea mai mare dezvoltare o capătă însă pictura de gen. Tinzând să se apropie de viață, aceasta va imita tot mai mult literatura, ceea ce într-un fel răspunde și unei nevoi spirituale a rusului, care se va dovedi foarte persistentă în timp. Legat de pictura de gen trebuie relevat locul ce revine satirei și caricaturii, aceasta având tăișurile îndreptate împotriva inamicului, în timpul războiului, sau împotriva nedreptăților sociale, în perioade de după război.

În orice caz romantismul rus se va dovedi o fază necesară democratizării picturii și apropierii ei de viață; o fază de trecere spre realismul care va triumfa ca un curent de sine stătător în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Sînt, desigur, și trăsături specifice unei variante sau alteia de romantism care rămîn străine rușilor. Abolirea controlului sever al rațiunii de pildă nu are loc în pictura rusă; n-au loc nici tendințele spre misticism morbid, mistagogie, evaziunea în paradisuri artificiale, refugiul în simbolism. Demonismul, seraficul, prometeic, titanismul și alte categorii ale sublimului nu rețin

Cazul lui Lermontov, autorul renumitului « Demon » rămîne fără un echivalent plastic pînă la sfîrșitul secolului cînd vor veni să umple golul Vrubel și alți cîțiva pictori de orientare simbolistă. Căci trebuie de asemenea subliniat: după ce acoperă în mare parte prima jumătate a secolului al XIX-lea, romantismul rus se prelungește mult, ca stare de spirit, pînă către 1900.

Este apoi interesant de constatat că majoritatea romanticilor ruși trec pe la Roma, studiază sau chiar trăiesc și creează acolo ani îndelungați. Într-un fel faptul ar putea să ne surprindă, « Cetatea eternă » trăind prin toată ființa ei amintirile marilor epoci clasice ale Antichității și Renașterii. Cum știm însă prea bine că Stendhal a trăit mulți ani la umbra zidurilor antice, că Byron visează, ca toți nordicii cuprinși de spleen, la soarele mediteranean, neliniștea sa romantică împrumutînd-o unor eroi încălziți de soarele sudului italian, grecesc sau oriental; cum știm că Géricault a traversat o perioadă clasică la Roma unde a concurat pentru marele premiu, ca să nu vorbim de Gros care a petrecut nouă ani în Italia, nu trebuie să ne mai mire că acești ruși, veniți ca și englezii dintr-o țară a ceturilor, tind, prin contrast, să vadă în Italia un tărîm exotic cu un mare trecut care le aprinde imaginația. Este adevărat, romantismul inspirat de aceste meleaguri implică întotdeauna puternice reminiscențe clasice, dată fiind prezența tiranică a tradiției. Este de notat însă că artiștii pe care-i avem în vedere și la care ne vom referi concret, percep totuși senzorial solul și oamenii Italiei și nu ca pe o abstracție clasică și idealizată. Sub acest aspect sentimentul lor este cel al unui Corot cînd pictează Colosseumul, nu al lui Poussin sau Lorrain, și în nici un caz cel care-i animă pe nazarenii germani rezidenți și ei în Italia, cu atît mai puțin cu cît nu fervoarea religioasă a acestora sau a prerafaeliților englezi îi caracterizează pe rușii sosiți aici, chiar dacă unul dintre ei, A.A. Ivanov, consacră unei compoziții avîndu-l ca protagonist pe Cristos aproape 30 de ani de muncă.

În sfîrșit trebuie arătat că eticheta de romantic nu poate fi dată în aceeași măsură tuturor pictorilor din această vreme. Că romantismul și clasicismul nu sînt ireconciliabile, ci dimpotrivă le vom întîlni interferîndu-se chiar în opera unuia și aceluiași artist.

Ca și în arta românească, apartenența la o modalitate de expresie sau alta, la un curent sau altul nu-i dezbină pe artiști. În funcție de temperament și de afinități, ei aderă într-un grad mai mare sau mai redus la romanticism, astfel încât între extremele celor doi poli ai antinomiei clasic-romantic pendulează o generație întreagă de pictori.

Vom începe cu Orest KIPRENSKI (1782—1836), pictor care prin lucrările sale s-a făcut demn de aprecierile unor contemporani ca Pușkin și Jukovski.

E adevărat, ca absolvent al Academiei și ca învingător în concursul pentru medalia de aur, care-i acordă dreptul la o bursă în Italia, Kiprenski și-a început cariera ca un clasicist autentic, în ciuda subiectului național al compoziției premiate reprezentând pe *Dmitri Donskoi după obținerea izbânzii asupra lui Mamai*. Dar deja în portretului tatălui — *A. Svalbe* (1804), temperamentul pictorului își spune cuvântul. Energia stăpînită a bătrînului, părul hirsut, umbrele și luminile ce-i dispută fața brăzdată de cute, privirea ageră, totul contribuie la crearea unui portret romantic ca viziune.

În aceeași direcție se înscriu și portretele unor militari ca renumitul *Denis Davîdov*, eroul războiului din 1812. Deși este redat într-o poză cam convențională, sub mundirul de husar se simte concentrată o mare energie latentă. Și nu numai una fizică. Cea spirituală este la fel de evidentă în încordarea ce se citește pe fața puternic luminată și contrastînd cu părul negru ce-o încadrează. Ca punere în pagină, acest portret se deosebește puțin de lucrări clasice asemănătoare; dar prin poziția răsucită a capului în raport cu trupul, prin coloritul saturat, viu, intens în special în petele de roșu, ca și prin libertatea tușei mai ales în partea superioară, cea inferioară fiind mai inertă ca pictură, acest tablou amintește într-cîtva de militarii pictați cîtiva ani mai tîrziu de Géricault, fără a se compara calitativ cu aceștia. Asemănarea care trebuie luată totuși cu destule rezerve ne sugerează în schimb o altă paralelă cu Géricault și anume faptul că amîndoi sosesc în anul 1816 la Roma unde, cuceriti de echilibrul clasic, se exersează în lucrări de factură academistă, abdicînd într-un fel de la primele încercări de tendință romantică. Și dacă pictorul francez va avea măcar inspirația să se reîntoarcă după un an în patrie,

Kiprenski nu va reveni din Italia decît după ce va petrece aici şapte ani în cercul artistic al lui Canova şi Thorwaldsen, acestuia din urmă făcîndu-i mai tîrziu şi portretul.

Ce rol a avut acum contactul său cu muzeele şi atelierele Romei este desigur de discutat. Pentru că dacă războiul nu l-ar fi împiedicat să plece peste graniţă imediat ce a obţinut bursa, lecţia italiană ar fi contribuit la formarea sa în mod organic. Venind însă în Italia deja format, acest contact tardiv cu arta promovată la Roma n-a făcut decît să-l abată de pe o cale ce se dovedise originală, derutîndu-l. Nu vom reţine, de aceea, din perioada acestei prime şederi în Italia decît tablouri de gen ca *Tînărul grădinar*, *Țiganca cu ramură de mirt în mîna*, romantice măcar ca motiv, iar din drumul spre patrie, cele două portrete în creion ale lui Goethe, pe care-l întîlneşte la Marienbad. De altfel în această tehnică Kiprenski a fost la înălţime întotdeauna. Deseori nase şi mai înainte portrete în creion sau pastel, folosind pentru obţinerea unor efecte puternice şi belila sau chiar creta, totul cu o dezinvoltură şi virtuozitate rar întîlnite. Portretul lui *N.V. Kociubei* (1813, Muzeul rus) este un exemplu tipic.

Cea mai izbutită lucrare Kiprenski o dă totuşi în ulei, după întoarcerea din Italia. Este vorba de portretul lui *Puşkin* (1827) o capodoperă neegalată de nici o altă lucrare din iconografia destul de vastă a poetului. Uitînd parcă lecţia italiană şi revenind la primele sale impulsuri, pictorul creează de astă dată o lucrare de o certă factură romantică. La vîrsta elanurilor creatoare (avea douăzeci şi opt de ani), poetul este redat într-o poză pe cît de naturală pe tot atît de maiestooasă în demnitatea gravă a atitudinii. Prin felul cum ţine braţele încrucişate la piept, prin poziţia uşor răsucită a capului, se creează o uşoară asimetrie subliniată şi de mantia aruncată pe unul din umeri. Echilibrul tulburat de această asimetrie este restabilit însă de statueta lui Homer pictată în partea dreaptă a tabloului. Mai mult încă decît reuşeşte să o facă atitudinea şi gesturile, forţa sufletească a poetului este invederată pe chipul său pe care citim expresia patetică a unei intense arderi lăuntrice. Dar aceasta este ultima mare realizare a lui Kiprenski. În anul următor, dezamăgit în relaţiile sale cu cercurile

oficiale, părăsește din nou Rusia stabilindu-se în Italia, unde, fără să mai creeze ceva notabil dacă excludem *Cititorii gazetei* (un portret colectiv al emigranților polonezi), rămîne pînă la moarte.

Kiprenski n-a fost singurul mare portretist din această perioadă străbătută de suflu romantic. Un contemporan al său, mai în vîrstă, Tropinin îi poate sta în multe privințe alături și dacă, în ciuda unor rigori cronologice, nu ne oprim încă asupra creației sale, este pentru că prin cea mai mare parte a operei, acest artist se încadrează unei orientări asupra căreia vom insista la timpul potrivit. În schimb vom aborda, devansînd asupra unei ordini cronologice stricte, cazul lui Karl BRIULLOV (1799—1852). Provenind dintr-o familie de hughenoti francezi refugiați în urma revocării Edictului din Nantes, Briullov a cunoscut în timpul vieții o faimă care a depășit granițele Rusiei. Și nu s-ar putea spune că această faimă era lipsită de acoperire. Talent precoce și cultivat, el și-a uimit mai întîi profesorii de la Academie care îl trimit (la vîrsta de 23 de ani) în Italia unde, abia ajuns, tînărul entuziast se și apucă să copieze aproape pe nerăsuflăte *Scoala din Atena* a lui Rafael. O face în cadrul îndatoririlor sale de stipendiat în timp ce preferințele sale intime se îndreaptă încă de la început în altă direcție și anume spre studiul naturii, al peisajului, al tipurilor din popor, obținînd unele succese prin care se apropie de plein air. Excepțională în cîteva tablouri, ca *Amiază italiană*, *Culesul strugurilor* și *Betsabeea* (aceasta din urmă un nud într-un cadru de verdeață) este redarea luminii, filtrarea ei prin desişul umbros într-un fel care să dea naștere la un moment dat unor reflexe pe chipurile personajelor zugrăvite.

Nu acestea-i vor aduce însă celebritatea, ci marea compoziție intitulată *Ultima zi a Pompeiului*, a cărei elaborare a necesitat cinci ani de neînrerupte eforturi. Cît privește popularitatea de care această pînză s-a bucurat în trecut, ea se explică parțial prin caracterul oarecum senzational al subiectului, parțial prin semnificațiile de ordin etic ce se desprind din conținutul ei ideatic și nu în ultimul rînd prin tratarea plină de fantazie și de forță, prin dinamismul zguduitor cu care este evocat marele cataclism ce s-a abătut asupra orașului antic. Impresia de grandoare cosmică sugerată de

această pânză, în care Briullov se recomandă ca un temperament tumultuos în stare să imprime fiecărui protagonist al dramei ca și întregului ansamblu o dinamică ametoitoare, mai seduce și astăzi pe privitor, în ciuda unui ton cam afectat.

Nu încapă nici o îndoială că autorul compoziției *Ultima zi a Pompeiului* este un romantic deși trebuie să observăm că pentru majoritatea romanticilor, un astfel de subiect ar fi putut sluji drept un « memento mori » menit să ilustreze ideea năruirii civilizațiilor și a stingerii universale, sau să admonesteze sever asemenea unui biblic « mane, tekel, fares ». Dar nimic din toate acestea. Dimpotrivă, contemporanilor pictorului, foarte simțitori la semnificațiile social-filozofice ale artei, le-a reținut îndeosebi atenția optimismul artistului, încrederea sa în om pe care Briullov o profesează consecvent, fiindu-i cu totul străină ideea caracterului implacabil al destinului. Numai așa se explică faptul că forțelor oarbe ale distrugerii, el le opune ideea solidarității umane și a spiritului de sacrificiu. În fața primejdiei, eroii săi se comportă în chipuri diferite. Copiii își salvează tatăl, mirele și pune la adăpost mireasa, pictorul (autoportret) își poartă în vârtejul de foc și lavă trusa cu unelte, dar nu lipsesc nici cazurile de cupiditate și egoism — slăbiciuni, prin natura lor, tot omenești în fond.

Pentru a aprecia și mai mult mesajul progresist al pânzei lui Briullov, ea trebuie comparată bineînțeles nu cu opera lui Delacroix, cum este tentat să o facă Réau, ci cu vasta compoziție a lui Fiodor BRUNI (1799—1875), *Șarpele de aramă*, executată în aceeași vreme și aflată în prezent la Muzeul rus, în imediata vecinătate a tabloului consacrat orașului Pompei. Este semnificativ îndeosebi faptul că tezei retrograde despre neputința oamenilor în fața forței răzbunătoare a zeității păgâne, întruchipată de Bruni în tabloul său, îi corespunde și o răceală, o încremenire și, de fapt, o sărăcire plastică ce transformă lucrarea lui Bruni într-un poncif declamatoriu, specific fazei de decadență în care intră clasicismul academist în această perioadă, în Rusia ca și aiurea. Dimpotrivă, nutriend idealuri progresiste, Briullov găsește destule resurse pentru a fertiliza și a îmbogăți arta și sub aspectul formei, de unde soluțiile găsite

de el și articularea lor într-o operă încheată organic, cu o plastică și o mișcare remarcabile, cu racursiuri și draperii savante, cu o iluminare complexă din mai multe surse, cu un colorit bogat în nuanțe și vibrant. O lucrare demnă de toată admirația, într-un cuvânt, admirație de care s-a și bucurat din plin, cum am mai spus, printre cei care și-au manifestat-o în scris enumerându-se nume ilustre ca Walter Scott și Gogol. Expusă în Italia, unde i-a adus autorului (lucru extrem de rar) titlul de « maestro », apoi la Paris, pînă a fost primită în Rusia într-un adevărat delir general, un poet calificînd această *Ultimă zi a Pompeiului* ca « prima zi a picturii ruse ». Exagerat spus, dar nu fără nici un temei ținînd seama de prestigiul național și internațional la care era ridicată pictura rusă în urma acestui succes.

Judecînd cu ochiul de astăzi, comparativ cu opera unui Delacroix, compoziția lui Briullov își descoperă, firește, multe neajunsuri. Este retorică, afectată, melodramatică, printre altele, și cel mai indignat dintre detractorii lui Briullov a fost Stasov, care-l consideră un « retor emfatic » aflat pe aceeași treaptă cu Bruni⁶⁰.

Se uită însă în asemenea cazuri care era stadiul picturii naționale, singurul reper autentic la care trebuie să fie raportat un fenomen. Or, pentru evoluția de pînă atunci a picturii ruse, Briullov este în adevăr un maestru. El dă strălucire și prestigiu acestei arte așa cum o va face Aman la noi. Devine pictorul cel mai apreciat, este copleșit de comenzi și cu toate că o notă oarecum mondenă stăruie în opera sa, mai ales în portret, în mare, evoluția artei sale cunoaște o linie ascendentă. Nu atît în genul istoric cît mai ales în portret și în scene de gen. Firea sa romantică se dezvăluie mai ales în timpul unei călătorii în Grecia și Turcia unde însoțește o expediție arheologică. Asemenea lui Byron, pictorul este atras aici nu atît de urmele civilizației antice, cît mai ales de lupta pentru libertate a poporului grec, pictînd scene cu partizani și cu vînători de munte, în timp ce la Constantinopol pictează scene de stradă, colțuri de bazar, seducătoare prin exotismul lor. Chiar și în Rusia se întoarce spre temele orientale, pictînd la un moment dat, inspirat de Pușkin cu care se împrietenește, *Fîntîna din Baccisarai*. Ceea ce-i reușește pe deplin sînt totuși

portretele și o recunoaște și Stasov: «Printre toate scînteierile orbitoare, printre toate focurile de artificii, aștri căzători și rachete ce se împrăștie ca o ploaie de lumină pe care Briullov și-a irosit fără nici o milă talentul, el a lăsat totuși o serie de portrete vii, reușite»⁶¹. Cîteva portrete de paradă, reprezentînd doamne din societatea înaltă: *Contesa Samoilova cu fiica, Prințesa Elena Pavlovna, Saltîkova, Damă călare*, în splendide toalete pe fundalul unor grădini cu plante rare, și cîteva de bărbați: *Strugovscikov*, delicat, palid, distins ca un lord, *Michelangelo Lanci*, inteligent, ager și, în sfîrșit, *Autoportret*, adînc, executat cu brio, în două ore, într-o manieră largă.

În timp ce Briullov dădea adevărate lovituri de teatru cucerind publicul cu lucrări de un efect imediat și cam facil, un artist cu șapte ani mai tînăr trudește cu abnegație și fără a face nici un fel de zgomot în jurul său la o compoziție în care urmărește să întruchipeze, în spiritul tradițiilor renaștentiste, o înaltă gîndire. Numele său este Aleksandr IVANOV (1806—1858) și trece, după aprecierea unanimă a istoricilor de artă sovietici și străini, drept un artist de geniu capabil să stea alături cu marii clasici ai artei universale — cum arată M. Alpatov⁶².

Încă Turgheniev, trasînd o paralelă între Briullov și Ivanov, arăta că în timp ce primul «... avea darul să exprime tot ce vrea, fără să aibă nimic de spus, celălalt avea multe să spună, dar limba i se împleticea»⁶³. Aluzia la dificultățile de elaborare întîmpinate de Ivanov nu corespunde însă decît în parte adevărului, așa cum nu ar fi pe deplin adevărat să se spună că arta lui Briullov era lipsită total de idei. Chiar dacă a lucrat douăzeci de ani la capodopera sa *Christos arătîndu-se norodului*, să nu se uite totuși, că pentru realizarea ei, Ivanov a executat peste șase sute de schițe și studii preliminare, unele putînd fi luate în considerație ca lucrări de sine stătătoare, astfel încît trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva Ivanov face parte din familia unor artiști ca Leonardo, pentru care esențial rămîne nu opera finită ci căutările pasionate pe drumul spre ea.

Fapt este că nu greutatea de a elabora caracterizează în primul rînd activitatea pictorului rus, ci setea sa de perfecțiune, neastîmpărul creator, scrupulozitatea obști-

nată în a găsi forma cea mai adecvată în stare să-i exprime concepțiile etico-filozofice.

Că Ivanov a fost un artist cu totul deosebit, un original nelipsit de unele ciudățenii chiar, nu încapе iarăși nici o îndoială. Drumul străbătut de el este o cale lungă și dificilă care trece prin cunoașterea realizărilor de seamă ale artei universale. Absolvent al Academiei din Petersburg, el pleacă în 1830 spre Roma, unde ajunge după ce copiază la Dresda capul Madonei Sixtine a lui Rafael. Pe clasici continuă apoi să-i studieze cu fervoare și după ce ajunge în « Cetatea ertenă », Michelangelo reținându-i îndelung atenția. Înarmat cu o solidă cultură clasică, la curent cu studiile lui Mengs și Winckelmann, pictează cîteva tablouri inspirate de mitologia greacă, într-un desăvîrșit stil clasic, atît ca armonie cît și ca plasticitate, dar nu-l satisfac. Dorința lui este să creeze o operă gravă, măreață, care să întruchipeze idealuri umane superioare.

Tema este în sfîrșit găsită în « Noul Testament »; ea înfățișează *Apariția lui Christos poporului*. Dar lucrul merge extrem de greu și cu poticneli. Paralel cu căutarea tipurilor care să-i slujească drept model, el începe o laborioasă activitate pentru rezolvarea unei multitudini de probleme privind perspectiva, redarea luminii, a vegetației, a solului, alegînd culorile, căutînd tonul just, îmbinînd diversele planuri, acordînd între ele diversele grupuri, studiîndu-le mișcările, făcîndu-și, într-un cuvînt, mîna. Abandonată și din nou reluată cu o perseverență unică, această pînză monumentală, terminată abia către sfîrșitul vieții, nu înglobează din păcate decît parțial cuceririle obținute de Ivanov în schițele preliminare. Printre acestea sînt remarcabile studii după natură pe care Réau le găsește de « un modernism așa de senzațional încît ar trebui să ne întrebăm — consideră istoricul francez — dacă nu cumva Ivanov ar trebui clasat printre precursorii direcți ai marilor impresioniști »⁶⁴. În adevăr, renunțînd la eclerajul academist, pictînd în aer liber și înlocuind umbrele brune cu albastre, folosind tonuri pure, el depășește, în cîteva cazuri, cum sînt de pildă *Copiii în peisaj* (schiță aflată în două variante la Muzeul rus și la Tretyakov), tot ce se realizase pînă la el în materie de peisaj, inclusiv de către Constable și Théodore Rousseau.

Cum am arătat, compoziția în ansamblu nu se ridică însă la nivelul schițelor; ea oglindește oarecum avarurile prin care a trecut. S-ar putea spune că într-un fel ea rezumă filogenetic ontogeneza întregii picturi europene pentru că, fire iscoditoare, pururea nemulțumit, Ivanov străbate, în căutarea himerei sale, imense spații artistice, pe toate fecundându-le cu geniul său. El ne apare, de aceea, simultan în ipostaza de conservator, reprezentant tipic al clasicismului și totodată în aceea de novator, de romantic, atent la experiența nazarenenilor germani cu care vine în contact, atașat sentimental de tradiția bizantino-rusă, aceasta sub influența slavofililor, și devansând, pe deasupra, unele cuceriri ale impresioniștilor.

Să mai adăugăm, oare, că pe drumul spinos pe care și l-a ales, Ivanov nu ascultă decît de propriul său instinct? De fapt totul probează că opera sa reprezintă în fond un act de nonconformism față de academismul oficial, de unde și absența unui sprijin material din partea oficialităților. Se știe, în schimb, că pictorul s-a bucurat de sprijinul moral al unor compatrioți iluștri cu care se împrietenește ca Herzen, Ogariov, Gogol. La sfatul acestuia din urmă, dat cu prilejul unei călătorii la Roma în 1838, Ivanov a creat și o serie de scene de gen din viața poporului italian cum sînt *Sărbătorile la Ponte Molle*, *Ave Maria*, *Mire alegînd inele pentru logodnă*, *Golful Neapole la Castellammare* ș.a. Sînt executate în acuarelă și dezvăluie astfel o altă latură a resurselor de talent de care dispune acest mare artist. Deși Stasov consideră că « dughenile italienești, ori miresele și mirii italieni ieșeau de sub penelul său întocmai ca „Freischütz“ executat de mînuțele unor eleve sfioase »⁶⁵.

Dar întreaga măsură a măiestriei de acuarelist și de monumentalist totodată o dă de fapt Ivanov într-o suită de planșe pe teme biblice și evanghelice. Destinată în concepția artistului să constituie punctul de plecare în decorarea cu fresce a unui mare templu al umanității ce n-a fost dealtminteri construit niciodată, chiar rămase în faza de schițe, în acuarelă, aceste lucrări reprezintă, după opinia multora, tot ce s-a creat mai măreț în materie de ilustrare a Bibliei. Nu știi ce să admiri mai întîi la ele: alura monumentală, caracterul lapidar, laconismul liniilor și expresivitatea, patetismul

gesturilor, ritmul lor, elanul mișcărilor, nota modernă, proșpețimea, dezinvoltura . . . sau totul laolaltă? Iată doar câteva titluri care demonstrează acest lucru: *Culesul manei*, *Predică în templu*, *Privesc la Golgota*, *Mersul pe apă*, *Ingerul îi ia graiul lui Zaharia*, *Trei pelerini la Avraam*. Privindu-le, gândul ne duce la frescele lui Teofan Grecul la Novgorod, — testimoniu al orientării pictorului spre o tradiție străveche, gest ce desfide orice relație cu academismul căzut în desuetudine.

Era în 1848 când pictorul a început acest ciclu. Peste un deceniu se stingea secerat de holeră, lăsând o operă plină de sugestii pentru generația ce i-a urmat.

Avem de la Ivanov și două splendide peisaje pictate în aer liber: *Via Appia* și *Golful Neapole la Castellammare*, contribuție de seamă a picturii ruse la evoluția acestui gen. Ele nu rămân un caz izolat; în prima jumătate a secolului asistăm la afirmarea câtorva peisagiști de ținută. De talie europeană este însă doar unul, Silvestr ȘCEDRIN (1791—1830). El este primul poet rus al naturii. Format în spiritul clasicismului, pictează la început vederi ale Petersburgului și împrejurimilor în maniera unchiului său, cu împărțirea spațiului în zone clare, succesive și cu folosirea unui colorit convențional. Odată ajuns în Italia, concepția sa se schimbă. Asemenea lui Corot, dar înaintea acestuia, el refuză să mai fie sclavul motivului; ceea ce devine esențial pentru el nu mai este realitatea obiectivă, mai precis schema ei ca în clasicism, ci trăirea romantică a sentimentului ce ia naștere în fața motivului. Piatra de încercare a primelor sale experiențe, în care a încercat să rezolve problemele de lumină, de culoare, de factură și de perspectivă atmosferică a fost, ca și la pictorul francez, *Colosseumul*. Dar comparația se oprește aici căci în anii următori asistăm în ceea ce privește pe artistul francez, la rezultate mult mai spectaculoase în domeniul raporturilor de valori, atât de caracteristice operei sale de maturitate. Oricât de departe a mers Șcedrin în elaborarea unor tehnici capabile să surprindă colțul din natură fără a diminua cu nimic emoția — și în acest scop a reluat de nenumărate ori un motiv — el a rămas totuși departe de « non-finitul » din pânzele confratelui francez. Fără să facă saltul spre impresionism pe care-l constatăm la acesta, el rămîne un romantic, un romantic nordic

încântat de soarele sudului și bucurios să îmbrățișeze cu privirea și cu sentimentul spații cât mai vaste. Motivele sale rămân astfel cele tradiționale: *Vedere generală a Romei, Vedere la Sorrento, Golful Neapole, Pergolele de la Amalfi*, nesfîindu-se să aducă în prim plan figuri omenești integrate cu destulă naturalețe peisajului. Pe urmele lui Șcedrin va călca și Mihail LEBEDEV (1811—1837), peisagist romantic îndrăgostit și el de sudul Italiei și mort de holeră la Neapole. Mai liric, acesta anunță însă curentul intimist, atenția și afecțiunea sa mergînd către colțuri restrînse din natură: alei, parcuri, luminișuri de pădure, mai rar clădiri și figuri umane care-i slujesc doar ca pete de culoare mai vii pe suprafețele pînzei dominate de verdele de smarald al vegetației luxuriante.

La un pol opus creației lui Lebedev se situează peisajul citadin al lui Maksim VOROBIOV (1787—1855). Romanticismul acestuia acuză și o notă fantastică. Lumina sub care preferă să contemple orașele este cea provenită de la astrul nopții, cea vesperală de după crepuscul. Fie că este vorba de *Ierusalimul noaptea* (Galeria Tretyakov) și *Noapte de toamnă la Petersburg* sau de *Cheiul Nevei cu Sfinxul*, același fior romantic străbate din umbrele misterioase ce dispută tablourile ⁶⁶.

Și pentru peisajul marin avem un reprezentant în această vreme. Numele său este Ivan AIVAZOVSKI (1817—1900), născut la Evpatoria pe țărmul Mării Negre, absolvent al Academiei din Petersburg și devenit curînd celebru în toată lumea. Deși activitatea sa prodigioasă se prelungește pînă la sfîrșitul secolului, ea aparține totuși în linii mari momentului romantic, nici o schimbare esențială neputînd fi sesizată în concepția pictorului de-a lungul timpului. Dimpotrivă lucrările sale capitale: *Furtuna, Haosul, Diluviul, Furtună pe stînci, Al nouălea val*, datează din anii 1840—1850, către sfîrșitul vieții cantonîndu-se în executarea unor autopastîșe, de fapt. În fibra sa profundă, Aivazovski a fost fără îndoială un romantic. El vibrează numai în fața spectacolelor grandioase ale stihiei dezlănțuite. Marea liniștită, calmă, nu-l atrage. De aici și nota de grandilocvență ce se desprinde din creația sa. Pentru că el nu este în fond un poet sensibil al întinderilor marine, ca Turner de pildă. Cețurile evanescente, talazurile mărunte și mișcătoare, 152

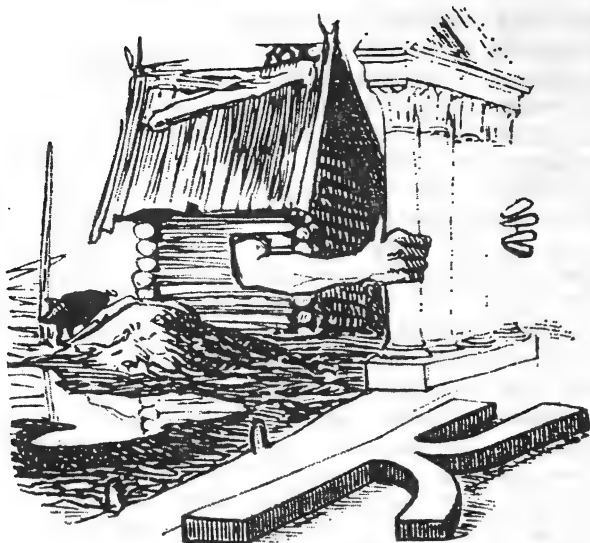
reflectarea unei pînze de corabie în unde nu-i spun mare lucru. O anumită dezinvoltură ce ține de temperamentul său fugos, o rară virtuozitate, o ușurință proverbială în mînuirea penelului, dau în general tablourilor sale un aspect ce ne poate induce în eroare făcîndu-ne să le luăm drept schițe după natură. În realitate ele sînt însă executate din memorie și, așa cum recunoaște artistul însuși, i s-a întîmplat ca « în Crimeea să picteze aspecte ale Balticii, vara peisaje de iarnă, în zilele mohorâte un cer de azur ». Așa se explică de ce, la un examen atent, valurile par încremenite, fluidul marin este înghețat, iar întregul tablou seamănă cu o confecție de artist-zan în care sentimentul este doar mimat. Așa ne apare cel puțin nouă, astăzi, pentru că știm că ieri Aivazovski avea admiratori fanatici pretutindeni, Papa însuși nu mărîndu-se printre clienții săi, iar cîteva academii europene avîndu-l ca membru.

Pictura de gen s-a acomodat cel mai anevoie viziunii și esteticii romantismului. Dacă portretul și compoziția istorică, ca și peisajul, cum am văzut, au putut constitui la un moment dat pretexte și mijloace de etalare a trăirii romantice, mai prozaică prin însăși natura ei, scena de gen s-a dezvoltat de la bun început pe un teren mai realist; nu că n-ar fi existat și pe acest tărîm de manifestare o oarecare tendință de mistificare. Această tendință poate fi semnalată aproape pretutindeni. Nu mai că ea poate fi identificată numai rareori cu ceea ce am putea numi un mod de idealizare romantic. De regulă avem de-a face cu un idilism aplicat mai totdeauna în această vreme subiectelor luate din viața țărănilor. Nu-i mai puțin adevărat că în afară de acest mod de abordare specific lui Venețianov, bunăoară, și implicat într-un fel tot curentului romantic care face din țăran un erou demn să fie cîntat de poeți și de artiști, compoziția de gen a fost marcată nu o dată și de anumite accente critice. Nu ne gîndim încă la critica unor tare sociale așa cum vom întîlni abia la Fedotov, dar încă de la începutul secolului observația lucidă a realității i-a condus cu sau fără vrerea lor pe mulți artiști la dezvăluirea unor defecțiuni. Nu lipsesc, de altfel, nici atacurile violente, dar sfera lor de manifestare a constituit-o mai mult grafica. Războiul de apărare din 1812 a

reprezentat un moment important în dezvoltarea graficii militanț-politice și satirice în special. Ambițiile artistice sînt modeste în asemenea cazuri. În tehnica xilografiei sau în acvaforte, sculptorul Ivan TEREȘBENEV practică, de pildă, un desen destul de stîngaci, din contururi liniare și din culori aplicate manual fiecărui exemplar în parte. Dar rolul agitatoric al unor foi ca *Baia rusă*, *Scevola rus*, *Hercule din satul Sîcevka*, *Jocul lui Napoleon* nu poate fi pus la îndoială, cum nu poate fi pusă la îndoială eficiența practică a unor caricaturi cum sînt cele semnate de Venețianov în care sînt ridiculizați cotorpitorii.

Un mare avînt dobîndește grafica mai ales după 1816, cînd în Rusia este introdusă litografia. Această nouă tehnică expeditivă, cu inepuizabile resurse de expresie și cu mari posibilități de răspîndire este îmbrățișată printre alții de Venețianov și de Kiprenski, însă cel care va excela în folosirea ei va fi Aleksandr ORLOVSKI (1770—1832), un polonez stabilit în 1802 la Petersburg. Pentru Orlovski grafica, litografia în speță, va însemna mai mult decît o simplă delectare sau simplu succedaneu; ea va fi mijlocul său principal de expresie, permițîndu-i ca, în lipsa unei solide pregătiri academice, să improvizeze copios. Ceea ce-i caracterizează în primul rînd opera este varietatea preocupărilor. Primele sale lucrări în pictură sau desen sînt pătrunse de suflu romantic, zugrăvind « naufragii », « furtuni », într-un regim de contraste violente între umbră și lumină. Temperîndu-se mai tîrziu și diversificîndu-și atît tehnicile cît și tematica, abordează cu egal interes în scene de gen aspecte din armată, tipuri exotice de bașchiri, ciuvași, tătari în costume specifice, cazaci în galop, scene de stradă populate cu negustori ambulanți, cu cerșetori, funcționari, militari, totul într-o învălmășeală ce amintește de bîlciurile lui Szathmary și Preziosi cu care-i găsim afinități în ceea ce privește maniera de notare fugară, spontaneitatea, caracterul expeditiv și improvizator. S-a afirmat și ca un bun animalier, iubind să zugrăvească la fel cu Carle Vernet și Géricault în special calul. Caricatura și portretul șarjat de asemenea i-au reținut atenția.

De la planșele disperate, către jumătatea secolului al XIX-lea se trece la elaborarea unor cicluri de litografii



G. Gagarin,
Inițială pentru ilustrarea nuvelei « Tarantas »
de V. Sologub. Sec. XVIII

sau acvaforte, iar în unele cazuri la ilustrarea unor cărți cum sînt « Suflete moarte » de Gogol — ilustrator A. AGHIN, romanul « Tarantas » de Sologub — ilustrații de G. GAGARIN, mult lăudate de Belinski, « Taras Bulba » de Gogol — ilustrator Șevcenko. Poetul ucrainean Taras ȘEVCENKO (1814—1861) a realizat și două cicluri în acvaforte: una în care zugrăvește frumusețile patriei sale sub titlul « Ucraina pitorească » și alta în care, sub titlul « Fiul risipitor », evocă pe un ton tragic experiența vieții sale crîncene în lagărul militar de la Orenburg unde a fost osîndit să slujească, sub consemnul interdicției stricte de a scrie sau desena.

Ca și în pictura *Katerina* înfățișînd drama unei țărănci iobage înșelate, Șevcenko se afirmă în gravuri ca un sever critic al Rusiei lui Nikolai I. O asemenea atitudine, poate mai puțin virulentă, vom mai întîlni în epocă doar la Fedotov. Cît privește ciclul de litografii realizat de Ignati ȘCEDROVSKI, înfățișînd scene de muncă sau

de odihnă din viața meseriașilor, subtile ca observație a detaliilor pitorești, veridice, ele nu ne îngăduie să cunoaștem atitudinea artistului. Acesta nu privește critic, nu emite sentințe, ci doar înregistrează pasiv.

Cazuri mai speciale în contextul picturii ruse din prima jumătate a secolului al XIX-lea mai prezintă și Vasili TROPININ (1776—1857), apoi Venețianov și Fedotov. Ei sînt principalii reprezentanți ai picturii de gen din prima jumătate a secolului al XIX-lea și totodată promotorii unei tendințe democratice și realiste. De remarcat că toți trei se formează în afara sau cel mult în marginea artei academiste oficiale și că opera lor are un ușor caracter de diletantism, o vagă alură provincială, fapt explicabil de altfel și prin aceea că toți își desfășoară cel puțin o parte, dacă nu întreaga activitate în provincie, departe de viața artistică a capitalei. Dacă ținem seamă că același lucru s-a întîmplat cu Șevcenko și cu numeroșii elevi ai lui Venețianov, iar peste puțin timp se va întîmpla cu Perov și alți pictori moscoviți, care vor grăbi întemeierea asociației „peredvijnicilor”, putem deja trage de acum concluzia că procesul de orientare a artei ruse spre realismul critic și în special radicalizarea acestui proces își are obîrșia în provincie, promotorii săi fiind de regulă reprezentanți ai păturilor de mijloc.

În ceea ce-l privește pe Tropinin, născut într-o familie de iobagi, el a cunoscut eliberarea din șerbie abia la vîrsta de 47 de ani cînd era deja un artist format, avînd la activ și o serie de scene idilice reprezentînd țărani ucrainieni așa cum îi văzuse la conacul moșierului în clipele lor de sărbătoare (*Nunta la Kukuvka*, *Băiat cu fluierul*). Odată eliberat, el se stabilește definitiv la Moscova. Aci se consacră picturii de gen, excepție făcînd doar cîteva portrete de inspirație romantică. Mai izbutite dintre acestea pot fi considerate cel al fiului artistului, remarcabil prin prospețimea juvenilă a modelului și cel al lui *Aleksandr Pușkin*, amintind de lucrarea cu același subiect a lui Kiprenski, dar mai temperat, fără intensitatea de sentiment a celui din urmă.

Multe din tablourile sale ezită între portret și pictura de gen. Este cazul *Vînzătorului de kvas*, al *Chitaristului*, al *Dantelăresei*, al *Necunoscutului cu țigara* și chiar

al *Autoportretului* din 1846 în care se înfățișează înconjurat de accesoriiile profesiei. Are, în sfârșit, câteva scene mai dezvoltate, cu două sau mai multe personaje. Atît în cele din prima, cît și în cele din a doua categorie, Troșpinin se recomandă ca un observator atent al tipurilor de oameni din popor și mai puțin al moravurilor; singurele sale luări de poziție au mai degrabă un ton moralizator ca în *Sluga cu carafa*, decît unul de critică socială.

Sub aspectul acesta nici Aleksei VENEȚIANOV (1780—1847) nu va avea o poziție mult diferită. În schimb, cu el se va petrece alt fenomen. N-am greși poate să spunem că el inițiază printre primii una dintre acele atît de numeroase « secesiuni » din arta modernă europeană. Căci cum altfel am caracteriza gestul său de a părăsi de bunăvoie capitala și de a se stabili într-un sat pentru a practica acolo o artă străină concepției academice oficiale? Cu atît mai mult cu cît o face fără zgomot, fără proclamații și manifeste răsunătoare. Nu însă și fără urmări. Dimpotrivă, întemeind acolo o școală liberă de pictură, formează în curînd prozeliti, impune un curent și grăbește, astfel, evoluția întregii picturi ruse spre realism.

Să mai notăm apoi că toată această mișcare o precede cu un deceniu pe cea a pictorilor de la Barbizon. Că între școala lui Venețianov și artiștii stabiliți în pădurea Fontainebleau există unele asemănări. Vom înțelege astfel și vom evalua mai just contribuția artistului rus în cadrul școlii naționale, cu atît mai mult cu cît doi mari exegeți ai artei ruse — V. Stasov și A. Benois — exagerează deopotrivă rolul jucat de Venețianov, primul negînduși atît caracterul național cît și valoarea intrinsecă ⁶⁷, iar al doilea socotind că Venețianov « a întrecut rezultatele obținute de Courbet, Millet și impresioniști cu *plein air*ul lor » ⁶⁸.

Bineînțeles nu vom insista asupra primei etape a carierei sale. Nici grafica satirică, la care ne-am mai referit, și nici seria de portrete nu îndreptățesc zăbava asupra lor, nota de dilentantism fiind singura lor trăsătură mai evidentă. Vom constata în schimb că tocmai lipsa de pregătire sistematică a acestui autodidact va conferi farmec lucrărilor sale de gen. Pentru că, ferit de rutina academistă, Venețianov va reuși în faza a doua a activi-

tății sale să păstreze întreaga sa disponibilitate de proșpețime. Odată stabilit în satul Safonkovo, el uită parcă și puținele cunoștințe asimilate în contact cu arta academică. De aceea, în disprețul canoanelor clasice, se apropie de subiectele cu țărani oarecum ca un primitiv ingenuu. Puritatea sentimentului în fața naturii, seriozitatea recepției motivului sînt fără îndoială cele ale lui Millet. Aceeași pioasă întoarcere la glie, aceeași integritate morală, aceeași năzuință de a « pune trivialul în slujba sublimului » se constată la amîndoi. Nu însă și smerenia, fiorul religios, nu și gesturile sacerdotale cu care pare că oficiază pictorul francez. Mai naiv, mai puțin stăpîn pe mijloacele de expresie, și poate tocmai de aceea mai spontan, Venețianov amintește și de pionierii artei noastre moderne, primul dintre aceștia la care ne-ar putea duce gîndul fiind Stawski, autorul unei superbe panorame a lașului la 1840.

Cu alte cuvinte opera lui Venețianov stă sub semnul aceluși naturalism naiv și sincer învăluit în lirism și situat la polul opus al oricărui academism arid.

Că Venețianov abordează realitatea ca un primitiv o dovedește și mania lui descriptivă, tratarea deopotrivă de amănunțită a omului, a peisajului, a lucrurilor. Ca și lipsa lui de discernămint în aprecierea realităților de ordin moral și social, de altfel. Așa se face că din toate tablourile sale cu subiecte rustice se degajă o atmosferă patriarhală de pace și liniște; fără nici o crispare, fără nici o violență, fără nici un conflict. Nimic, nici un nor nu umbrește orizonturile însorite ale peisajului, nici o boare nu tulbură somnul tînărului păstor culcat la umbra copacului, nici un efort nu par a face țărăncile, *La arat. Primăvara, La seceriș. Vara*, iar în scene ca *Petrecerea recrutului, Întoarcerea soldatului acasă, Cuminicarea muribundului sau Dimineața moșieresei*, personaje nu par răvășite de sentimente mai puternice. Și totuși, o atitudine se desprinde clar din acest mod de abordare a realității. Este simpatia fără rezerve a pictorului față de țăran, încrederea în virtuțile acestuia și convingerea că merită o soartă omenească, demnă. O remarcă pozitivă merită efortul lui Venețianov de ași adapta tehnica picturală exigențelor ridicate de redarea luminii, a atmosferei. Renunțînd la ecleraj, asociînd la perspectiva liniară pe cea atmosferică, el

s-a apropiat în unele peisaje de rigorile plen aîrului în timp ce în interioare, cum este cel din *Hambarul*, despică tranşant umbrele cu parcele petulante de lumină după o reţetă care ne aminteşte de Vermeer.

Dintre ucenicii pictorului pe care istoria artei ruse îi consemnează sub denumirea generică de veneţianovişti, SOROKA, TÎRANOV, KRÎLOV, ZARIANKO sînt cei mai talentaţi. Fără să renunţe la redarea vieţii patriarhale rurale, dar lărgind tematica prin anexarea universului citadin, ei rezolvă, la dimensiunile reduse ale unor mici tablouri de gen, aceleaşi probleme plastice subordonate aceluiaşi ţeluri: apropierea artei de viaţa poporului, democratizarea ei şi direcţionarea pe linia elaborării unui specific naţional în care să-şi găsească expresie particularităţile realităţilor ruse nu numai etnice, geografice, psihice etc. . . dar şi sociale. Dar ca să se ajungă aici mai trebuia făcut un pas. Îl va face Fedotov.

Asemenea lui Veneţianov, Pavel FEDOTOV (1815—1852) s-a născut la Moscova şi, tot ca înaintaşul său, ajunge la Petersburg unde slujeşte în cadrele armatei, dedicîndu-şi timpul liber frecventării Ermitajului, pentru a copia cu resurse de diletant vechi maeştri şi în special pe « micii olandezi »; primele sale scene de gen au subiecte cazone şi poartă amprente amatoriului. Cu vremea însă încep să dispară stîngăciile supărătoare şi chiar dacă în cutare tablou vom resimţi încă unele sechele lăsate de lipsa unei pregătiri sistematice, efectele nu vor fi de natură să-l împiedice pe Fedotov de a crea o artă vibrantă şi originală. Spiritul de observaţie, harul de povestitor, temperamentul de moralist şi un anumit simţ de comediograf, ce-i definesc destul de pregnant personalitatea artistică, îl vor ajuta să devină primul şi pentru o vreme singurul pictor rus de moravuri. Nici Tropinin, nici Veneţianov şi nici alţi reprezentanţi ai picturii de gen nu reţinuseră — cum am văzut — aspectul moral al realităţilor zugrăvite. Sugerii, în acest caz, Fedotov putea să primească, aşadar, numai din literatură şi sînt indicii că aşa s-a şi întîmplat, căci nu întîmplător Stasov l-a numit « Gogol al picturii noastre ». Ca scriitor satiric şi comediograf, Gogol a avut cu certitudine o mare înrîurire asupra sa, « Rezvizorul » putînd fi socotit în această direcţie un reper

esențial. Că este așa o demonstrează desigur în primul rînd unele tipuri, unele situații și chiar unele metehne sociale satirizate de pictor și care sînt aproape identice cu cele vizate de literatură. Dar mai mult decît atît, Fedotov se lasă influențat de literatură și de teatru în însăși alegerea mijloacelor de expresie. El narează bunăoară cu exces de detalii adevărate comedioare jucate de un mare număr de protagoniști caracterizați conform « rolului » în care au fost distribuiți. Nu întîmplător în unele tablouri cum sînt *Sfîrșitul cățelușei Fidelka*, *Mireasa descurcăreată*, *Maiorul în peșit*, reprezintă interioare cu odăi laterale în care, prin uși întredeschise, se zăresc ca în culise, de după perdele trase pe jumătate, alți « actori » ce se pregătesc să intre în scenă pentru un alt episod sau eventual pentru deznodămînt, căci pictorul nu se limitează să ne înfățișeze doar un moment al acțiunii; el ne sugerează și ce s-a petrecut anterior sau ce va urma.

Asupra atitudinii sale satirice sînt de făcut unele nuanțări. El este un moralist din familia umoriștilor, fără venin, fără spadă de oțel. Tonul său nu este cel coroziv al diatribei, ci al ironiei, urmărind să stîrnească nu atît indignarea cît rîsul. Adresele săgeților nu sînt nici ele prea diverse. Cei care-i cad victimă sînt negustorii, micii funcționari din administrație, moșierii, ofițerii, iar păcatul lor capital este nu acela de a fi răi, odioși, venali, cît mai ales proști, îngîmfați, vanitoși — defecte ridiculizate dar privite oarecum cu îngăduință. Astfel, în *Mireasa descurcăreată* și în *Maiorul în peșit*, demascînd bîlciul căsătoriei din interes, autorul pune în evidență, în spiritul lui Hogarth, mai mult aspectele ridicole ale respectivei racile, decît pe cele cu adevărat dramatice. Tot așa procedează și în cazul *Proaspătului cavalier* în care înfățișează un specimen grotesc din familia funcționarilor ce alcătuiau aparatul de stat al lui Nikolai I, infatuat pînă la ridicol în urma primirii unei decorații, deși condiția sa socială era în realitate destul de precară.

Spre sfîrșitul vieții, poate în legătură și cu șubrezirea prematură a sănătății, artistul devine mai grav, începînd să sesizeze și drama situațiilor, nu numai ridicolul lor. De la îngroșarea unor trăsături și aglomerarea unor amănunte pitorești, de efect, evoluează acum spre abor-

darea mai subtilă a subiectelor, cu apel la psihologie. Devine în consecință mai laconic, reduce numărul personajelor, epurează detaliile și, în locul unei certe discursivități anterioare, se mulțumește acum doar să sugereze. Este cazul tabloului *Văduvioara* — o constatare amară și tandră, totodată, despre situația femeii în societatea vremii. Dar cel mai sugestiv și mai dramatic este tabloul *Encore, încă o dată, encore!* Nelăsînd să-i scape nici de astă dată ignoranța cu lustru a unui tînăr ofițer ce-și dresează cîinele îndemnîndu-l să sară peste o stachetă, artistul pune totuși accentul pe atmosfera apăsătoare, pe viața searbădă, lipsită de țel și sfîșietor de tristă dusă de ofițerii țariști. Ajunsă aici, evoluția artistică a lui Fedotov se întreprinde brusc, însă. Pictorul murea la 37 de ani într-un ospiciu.

PEREDVIJNICII

Venețianov, Fedotov, Șevcenko⁶⁹ au fost cazuri izolate, cu o pondere destul de redusă în ansamblul artei ruse care continua să fie elaborată, într-o proporție covârșitoare, după rețetele Academiei imperiale din Petersburg. Am zis izolate. Ele erau însă totodată cazuri simptomatice pentru o întreagă evoluție ulterioară. Și aceasta se văzu numaidecît la jumătatea deceniului al șaselea al secolului trecut cînd societatea rusă fu antrenată într-o nouă și hotărîtoare etapă a luptei maselor pentru eliberare.

Momentul crucial care va marca începutul unor schimbări fundamentale în toate sectoarele vieții social-economice, politice și culturale a fost acela al înfrîngerii suferite de țarism în Războiul Crimeii (1853—1856). Punînd capăt regimului de teroare al lui Nikolai I, deznodămîntul dramatic pentru Rusia al războiului a făcut să izbucnească violent la suprafață toate gravele contradicții ce caracterizau sistemul anacronic al iobăgiei.

Semnalul propriu-zis pentru începutul etapei burghez-democratice a Revoluției ruse, cum a caracterizat-o Lenin, deosebind-o de etapa anterioară așa-zisă nobiliară, l-a constituit stîrnirea unui impetuos val de răscoale țărănești. În fața primejdiei ce-l amenința, pentru a stăvili mișcarea « de jos » și a se salva, țarismul a recurs la manevrele cunoscutelor reforme « de sus ». Dar abolirea iobăgiei (1861), înființarea zemstvelor

(1864) și alte asemenea reforme, ca orice paleative, n-au izbutit să rezolve starea de criză a regimului. Situația țărănimii și a păturilor sărace de la orașe nu numai că nu s-a ameliorat, dar dezvoltarea capitalismului duse la o și mai mare intensificare a exploatării, la o și mai gravă ascuțire a contradicțiilor de clasă. Nemulțumirile se întetiră astfel la maximum. Revolta mocnea pretutindeni.

Pe acest fundal agitat, exponenții mișcării începură să acționeze energic. Acțiunilor de amploare întreprinse în străinătate de Herzen și Ogariov, le urmează altele, în interiorul țării, unde asistăm la forjarea unor puternice figuri de revoluționari ca Cernîșevski și Dobroliubov — principalii ideologi ai mișcării democrat revoluționare a raznocinților.

În condițiile de aspră teroare ale Rusiei țariste lupta politică se dovedește însă deosebit de grea. De aici necesitatea îmbinării celor mai diverse forme ale ei: de la cele ilegale și violente practicate de anarhiști și pînă la pașnicile « ieșiri » în popor ale narodnicilor, menite să lumineze calea maselor țărănești, lămurindu-le țelul mișcării eliberatoare.

Una dintre formele legale deosebit de eficiente ale luptei revoluționare va fi activitatea de pe tărîmul literaturii și artei. Numai în acest context se va înțelege de fapt rolul deosebit de combativ pe care sînt chemate să-l joace literatura și arta rusă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Deltminteri, sarcinile ce reveneau acum oamenilor de cultură și de artă nu erau cu totul noi. Belinski, de pildă, arătase încă în deceniile al IV-lea și al V-lea care este rostul literaturii, și lui îi aparține exclamația: « Cinste și slavă poetului a cărui muză îi îndrăgește pe oamenii de la mansardă și subsoluri »⁷⁰. Iar Nekrasov și Gogol înțeleseseră primii care era menirea lor de scriitori. Ceea ce nu înseamnă totuși că situația nu s-a schimbat în mod simțitor. De unde, bunăoară, cei cîțiva scriitori și artiști mai combativi din trecut acționaseră izolat și fără un țel precis, acum sînt lansate cuvinte de ordine; se elaborează un sistem de principii teoretice; se clarifică astfel țelurile; se stabilesc metodele de acțiuni; apar noi forme de organizare; se strîng rîndurile celor care iau parte la luptă, iar aceștia sînt din ce în

ce mai numeroși în toate sectoarele de creație: literatură, muzică, pictură, teatru, știință.

La lărgirea cadrului teoretic pentru activitatea de creație, o contribuție esențială a adus-o Cernîșevski prin publicarea disertației sale cu privire la « Raporturile estetice ale artei față de realitate » (1855). Pornind de la aserțiunea că « frumosul este viața » și combatînd sistemele idealiste în estetică, marele filozof materialist rus a ajuns la concluzia că arta trebuie să reflecte numai ceea ce ține de viața oamenilor și are preț pentru ea. Adevărate opere de artă sînt după părerea sa numai acelea care conțin idei mari, explică viața, o judecă și dau sentințe asupra fenomenelor ei. Ca « manual al vieții » pentru popor, arta trebuie să fie, în concepția lui Cernîșevski, realistă, să insuflă încredere în virtuțile omului simplu, în demnitatea lui și să militeze pentru eliberarea acestuia și pentru triumful spiritului de dreptate.

De luat notă că asemenea îndemnuri n-au rămas deloc fără ecou. În pofida cenzurii, ele răzbat pretutindeni în presa și publicațiile vremii, la întruniri, la vernisaje, fiind urmate într-un consens aproape unanim de marii scriitori, de pictori, sculptori, muzicieni.

Pentru pictură, noua orientare a avut în general urmări pozitive fără a fi evitate însă și unele neajunsuri rezultate, ca de obicei, din cultivarea exceselor. Nu poate fi considerată, de pildă, altfel decît salutară apropierea artei de viață. Lupta acerbă pentru descătușarea artei din strînsoarea armurilor prăfuite și uzate ale academismului, purtată cu eroism de artiștii ruși, făcea la urma urmei parte dintr-o acțiune general europeană indiferent dacă în cutare sau cutare țară această luptă se dăduse mai demult sau mai întîrzia încă să înceapă.

Cît privește funcția ei gnoseologică — ca și rolul militant asumat cu atîta consecvență, cine ar putea oare să nu le aprecieze? Oare atari preocupări nu se înscriau pe linia unei tradiții adînc statornicite de Goya, de Daumier, de Courbet?

Ceea ce i-a fost, în schimb, dăunător picturii ruse din această perioadă, condamînd-o să ocupe în perspectivă istorică europeană un loc de importanță oarecum strict națională, a fost poziția ei prea strînsă și subalternă față de literatură. Înțelegînd să trateze teme

prin excelență literare, cu mijloace care țineau deopotrivă de pictură și de literatură, alunecând și complăcându-se în descriptivism, psihologism, narativ, dramatism etc. . . ., pictori de altfel destul de talentați și cu personalitate creatoare distinctă ajung să negligeze de regulă mijloacele de expresie specifice picturii, nu contribuie la perfecționarea lor și chiar ignoră cu sau fără voie tendințele novatoriste manifestate pe plan internațional. De unde ne-am fi putut aștepta astfel ca mișcarea impresionistă franceză să aibă în Rusia un ecou puternic și imediat, dat fiind caracterul anti-academist comun mișcărilor artistice din ambele țări, ca și legăturile strânse cultivate vreme îndelungată de artiștii ruși cu cei francezi, asistăm dimpotrivă la cantonarea picturii ruse în formule tehnice revolute ce contrastau în mod flagrant cu conținutul progresist al operelor.

O explicație pentru această stare de lucruri ar exista. Constă în hotărîrea obstinată a pictorilor ruși de a fi ei înșiși, de a forma o școală națională originală, inspirată numai din realitatea rusă, fără sugestii din afară și cu atât mai puțin din experiențele, pe care le socotesc frivole, ale artiștilor francezi din avangarda impresionistă și postimpresionistă.

Se înțelege că făcînd aceste observații nu urmărim să minimalizăm importanța picturii din perioada respectivă cu argumentele și de pe pozițiile partizanilor « artei pentru artă ». În orice caz nu acestora li se cuvenea să-i judece pe artiștii realiști, deoarece arta lor « pură », așa cum o practicau în cadrul Academiei, din ce în ce mai searbădă, în ciuda imensului aparat de artificii tehnice pus în mișcare, n-ar fi putut constitui o alternativă. De altfel, deveniți conștienți de părțile lor slabe, deficitare, cu vremea, marii artiști ruși de orientare realistă încep să se preocupe mai îndeaproape și de problemele formei sfîrșind prin a crea în ultimele două decenii ale secolului sinteze de o certă valoare și originalitate într-un spirit avansat, modern. Rămîne totuși ca în situațiile cînd acest lucru nu se produce, mai cu seamă în faza de început a mișcării, cînd lupta îl acaparează pe artistul cetățean interzicîndu-i să zăbovească asupra formei, judecata de valoare pe care o emitem să țină seamă de toate circumstanțele momentu-

lui istoric și ale locului pe glob unde se desfășoară fenomenul. Numai astfel concluziile nu vor păcătuï de exclusivismul propriu unei anumite părți a istoriografiei de artă apusene care aplică fenomenelor din alte țări criteriile valabile pentru arta apuseană.

Primul dintre pictori care a pus în practică preceptele cu caracter normativ ale esteticii lui Cernîșevski, arătîndu-se preocupat în mod consecvent de aspectele sociale ale realității, a fost Vasili PEROV (1833—1882) pe care Stasov a avut toate motivele să-l caracterizeze ca «moștenitor și continuator nemijlocit al lui Fedotov». ⁷¹

Nu s-ar putea indica, în adevăr, un alt artist mai demn de acest nume și cu toate că, neavînd vîrsta, Perov nu a ridicat imediat penelul căzut din mîna înaintașului său, cînd o va face peste cîtiva ani, filiația va apărea de netăgăduit. E de ajuns să comparăm *Proaspătul cavalier* al lui Fedotov cu *Fiul paracliserului numit registrator de colegiu*, una dintre operele de început ale lui Perov, pentru a constata asemănări de-a dreptul izbitoare. Personajele celor două tablouri sînt înrudite nu numai ca origine, rang și stare socială, dar similitudinile merg pînă la amănunte ca ținuta, gesturile, împrejurările ce le determină (decorare într-un caz și avansare în altul). Și totuși deosebiri de viziune nu pot fi trecute nici ele cu vederea. În timp ce Fedotov doar își ridiculizează personajul, punînd în evidență fatuitatea acestuia în contrast cu situația sa materială sordidă, *Fiul paracliserului*... este văzut ca un arivist fără scrupule, în stare de orice ticăloșie și pe seama căruia nu este de ajuns doar să glumim. Perov nu se mulțumește, ca Fedotov, să ridiculizeze, să rîdă. Nu se complace în postura de umorist. Nu creează personaje de comedie. Mereu crispat, el înfățișează realitatea sub aspecte sumbre și nu o dată tragice, neezitînd să desemneze fără echivoc cauzele răului și pronunțînd verdicte aspre contra celor vinovați. În demascarea racilelor sociale urmează de obicei două căi. Ori înfățișează direct actele reprobabile blamîndu-le ucigător, cu virulență de pamfletar, ori zugrăvește, de astă dată pe o notă lirico-dramatică, victimele orînduirii pe care o denunță. Și într-un caz și în altul Perov extinde mult aria investigată de Fedotov, sub unghiul de incidență al săgeților sale critice intrînd starea de mizerie a țără

nimii, situația înduioșătoare a orfanilor, venalitatea negustorilor, turpitudinea și ipocrizia călugărilor, obscurantismul, abrutizarea, lăcomia.

Cu o deosebită asprime este osîndit, pentru prima oară în pictura rusă, clericalismul, în scene ca *Ceai la Mîtișci*, *Trapeză la mînăstire*, *Procesiune religioasă de paști*, în care înfățișează chipuri grotești și respingătoare de clerici.

Printre lucrările satirice, *Venirea guvernantei în casa unui negustor* este fără îndoială cea mai izbutită atît ca definire tipologică a personajelor, foarte diferite ca psihologie (sfiala tinerei fete, grosolănia amfitrionului, zîmbetul concupiscent al odraslei sale, curiozitatea întipărită pe chipurile celorlalți, etc. . .), cît și compozițional sau coloristic.

Cotropite de amănunte descriptive, anecdotice și ostentativ moralizatoare, scenele de moravuri, ca cele amintite, sînt inferioare de obicei scenelor de gen din cea de a doua categorie. Deși ușor melodramatice, acestea din urmă au cel puțin unele calități ce țin de realizarea plastică propriu-zisă: sînt mai laconice, mai sugestive, au mai multă atmosferă, mai multă tensiune dramatică, sînt mai lirice. *Înmormîntarea unui țăran*, *Troița*, *Înecata*, *Ultima crîsmă la barieră* o demonstrează.

De multă popularitate s-au bucurat și continuă să fie gustate și astăzi de un anumit public, fără o educație artistică deosebită, tablouri ca *Popasul vîntătorilor*, *Prinzătorul de păsări*, *Pescarul*—mici anecdote, apreciate pentru pitorescul și umorul lor inofensiv.

Perov s-a afirmat și ca portretist, în această ipostază culegînd poate cele mai bune roade, în orice caz fiind cel mai autentic. Pentru că oricînd putînd găsi pictura sa de gen puțin cam primitivă, cam neevoluată sub aspect tehnic, puțin cam simplistă, cam schematică și poate chiar naivă într-o anumită privință, nu vom putea reproșa niciodată neajunsuri majore unor portrete ca cele înfățișînd pe *Dostoievski*, *Ostrovski*, istoricul *Pogodin*, *Turgheniev* sau *Autoportretul* din 1870.

Cît privește tehnica picturală propriu-zisă, este clar că Perov nu i-a acordat decît o atenție redusă, el fiind absorbit în primul rînd de subiect. Dovada o face și călătoria sa de studii în Franța, călătorie care deși are loc în plină epocă de efervescență impresionistă, rămîne

aproape infructuoasă dacă nu luăm în considerație preocuparea artistului de a găsi un ton unic în stare să asigure unitatea cam primejduită pînă atunci a tabloului. Încolo, se știe că Perov și-a scurtat voluntar sejurul în Franța și s-a întors în patrie, motivînd că nu se poate adapta la situația din țara străină.

Este interesant că și alți pictori, printre care Viaceslav ȘVART (1838—1869), autor de tablouri istorice pe teme din istoria Rusiei, au scurtat stagiul de ședere în Franța manifestînd aceeași inaderență la probele mele picturii franceze. Iar ceva mai târziu, Repin va proceda la fel, așa cum o să vedem.

Sub nivelul atins de Perov, fără consecvența lui, mai puțin inspirați, mai lipsiți de orientare precisă, dar acționînd între aceleași coordonate, au activat în perioada respectivă și alți pictori proveniți ca și Perov din aceeași Școală de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, care se voia un pandant al Academiei din Petersburg. Îi vom menționa împreună cu cele mai reușite lucrări ale lor din care se va vedea aceeași vocație satirică, aceeași preocupare de a veșteji stările de lucruri din vremea lor.

Dintre ei, o deosebită simpatie pentru « umiliți și obidiți » are Nikolai NEVRIOV (1820—1904) a cărui *Tocmeală* (1866), zugrăvind scena vinderii unei țărănci, a fost inspirată de teatrul lui Ostrovski, ca și tabloul *Educatoarea*, aparținînd tot lui.

Pe Vasili PUKIRIOV (1832—1890) îl preocupă tot situația femeii și deplînge lipsa ei de drepturi și umile lințele îndurate, în lucrarea *Căsătorie nepotrivită* (1862), o poveste prea anecdotică, despre mezalianță.

Tot pe aceeași temă a umilirii « omului mărunț » a compus Illarion PRIANIȘNIKOV (1840—1894) tabloul *Glumeții* (1865) inspirat de piesa lui Ostrovski, cu același titlu.

Leonid SOLOMATKIN (1837—1883), alt contemporan al lui Perov, poposește mai mult în cîrciumi, la hanuri, observînd scene triste, nu fără o notă de humor. În schimb, Valeri IAKOBI (1834—1902) este cel mai grav abordînd, în *Popasul deținuților* (1861), o temă ce va găsi mai târziu mulți interpreți: represiunile polițiste, deportările, execuțiile. Toți acești artiști formează adevărata forță de șoc a anilor '60.

În timp ce în provincie, adică la Moscova, dar și la Odesa, la Kiev, la Harkov, unde apar școli de artă cu tendință marcat democratică, pictori ca cei menționați mai sus abordează cu tot mai mult curaj, într-un spirit declarat critic, teme prin excelență sociale, schimbări de importanță majoră se produc și în viața artistică a capitalei. Ba chiar și în cadrul artei academiste însăși. Fără să renunțe la scenele religioase, mitologice, istorice, continuând deci ca prin intermediul alegoriei să celebreze instituțiile oficiale și să apere preceptele sociale, morale, filozofice ale claselor stăpânitoare, arta academistă evoluează și ea. Încearcă să se adapteze la situație, să răspundă unor necesități noi de natură socială, să concureze și să combată în spirit diversionist, pe terenul lor propriu, pe partizanii artei democratice, iar în domeniul tehnicii, să beneficieze de cât mai multe cuceriri obținute pe plan național și universal.

Sub presiunea tendințelor democrate din sînul ei și în scopul atingerii țelurilor sale, Academia a procedat și la unele reforme sau mai degrabă jumătăți de reformă. Ea a adoptat unele măsuri administrative mai liberale, în ceea ce privește regimul de viață al cursanților, al tinerii examenelor, al alegerii temelor. Astfel, subiectele din istoria națională încep să le înlocuiască într-o măsură tot mai mare pe cele mitologice. Pictura de gen este și ea admisă dacă se mulțumește cu redarea unor anecdote simpatice, inofensive și neutre din punct de vedere social. Este, în sfîrșit, cultivat peisajul dacă este cât mai exotic, cât mai edulcorat și, bineînțeles, portretul cu rostul de a înfățișa cu cât mai mult fast și morgă pe reprezentanții autorității, la toate eșaloanele.

Foarte multe dintre schimbările pozitive survenite în Academie s-au datorat lui Pavel CISTIAKOV (1832—1919) artist mediocru dar pedagog desăvîrșit al cărui singur țel era de « a împinge arta rusă pe o cale cât mai simplă și mai largă », înțelegînd prin aceasta săși îndemne elevii spre crearea unei arte naționale ce pornea de la studierea naturii și a realităților sociale. Dar Cistiakov nu reprezintă decît un curent în sînul înaltei instituții imperiale. De aici și lupta de opinii, ciocnirile de idei ce se produc tot mai frecvent în citadela de pe malul Nevei, ca și eclecticismul ce se instalează în arta creată aici ca urmare a introducerii unor elemente de

modernizare tehnică în condițiile conservării tuturor vechilor cusururi legate de concepția artistică, de ideile retrograde, reacționare ce opun în mod categoric această artă intereselor populare.

Într-adevăr, ocolind realitatea, pe cea istorică sau contemporană cu aspectele ei complexe și contradictorii, sublime și meschine, grave sau surîzătoare, reprezentanții acestui academism târziu și alienat găsesc un ultim refugiu într-o pictură anecdotică și pompieristă de salon. Pentru realizarea unor compoziții vaste pe care le vor câta mai agreabile, mai « chic », ei mobilizează, spre a compensa sterilitatea din planul ideilor, impresionante resurse tehnice. În utilizarea acestor « grandes machines », cum li se spunea în jargonul atelierelor pariziene, avându-se în vedere decoruri ample cu arhitecturi mărețe și vegetație luxuriantă, costume somptuoase și o mulțime de accesorii redată cu mai mult sau mai puțin respect pentru precizia arheologică și pentru adevărul istoric, unii академиști ruși au demonstrat o înaltă măiestrie profesională situându-se la nivelul și gradul de perfecțiune atinse în Franța celei de a Treia Republici de Gérôme, Bonnat, Carolus Duran, Gustave Moreau, Bouguereau. Ei nu ezită să-și împrăpieze și paleta, renunțând adesea la bitumuri și adoptând procedee apropiate de cele ale plein air-ului din care obțin efecte iluzioniste, uneori adevărate focuri bengale. Dar supralicitând în domeniul execuției și făcând nu o dată dovada unei virtuozități profesionale, artiștii ca SEMIRADSKI (1843—1902) — unul dintre cei mai desăvârșiți desenatori, maestru al racursiului și adevărat pirotehnician al culorilor, membru al academiilor din Berlin, Roma, Stockholm — nu vor izbuti totuși să salveze de fadoare vastele lor compoziții și, în ciuda ingredientelor tehnice de tot felul, operele lor vor rămâne doar niște poncifuri pretențioase de salon. Un lucru era sigur. Pictura academistă își trăise traiul. Simțindu-și amurgul aproape, ea voia să sfârșească însă în fast și sărbătoare. Astfel sulemenită, nădăjduia parcă să-și disimuleze sub fard, într-o ultimă și supremă încercare, plăgile care-i stigmatizau chipul și care o minau, condamnându-o la dispariție.

De bună seamă că nu există o dată anumită când a fost semnat actul de deces al artei academiste. Ca și

în alte țări, crepusculul s-a prelungit într-un lent și inevitabil proces de disoluție; uneori elementele vetust academiste se vor întrepătrunde cu altele de factură realistă într-un inextricabil amestec ce va face destul de anevoioase, dacă nu chiar imposibile, delimitările între diversele orientări.

Există totuși o dată memorabilă în istoria Academiei de artă din Petersburg când, în confruntarea cu tendințele democratice, aceasta a suferit o mare înfrângere. Data pe care o avem în vedere este 9 noiembrie 1863. În această zi, adică în timp ce la Moscova artiștii amintiți abordau deja cu curaj teme la ordinea zilei, creînd opere ancorate puternic în realitate, la Petersburg, treisprezece tineri absolvenți refuză să concureze pentru medalia de aur deoarece conducerea Academiei nu le-a satisfăcut cererea de a înlocui tema oficială — « Os-păt în Walhalla » — cu o temă liberă luată din realitatea națională. În alte condiții, evenimentul putea trece ca un incident lipsit de semnificație. În cazul dat însă, el a avut o importanță excepțională pentru dezvoltarea ulterioară a artei ruse, întrucît, neobținînd cîștig de cauză, cei treisprezece concurenți au părăsit la data menționată Academia, renunțînd de bunăvoie la toate privilegiile și drepturile ce li s-ar fi cuvenit în urma absolvirii ei. Înscriindu-se pe linia atîtor secesiuni cîte au compromis integritatea citadelor academiste din Europa celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, ruptura celor treisprezece tineri contestatari are o semnificație deosebită. Ea a însemnat un prim punct de pornire în organizarea frontului democrat al artei realiste, o primă încercare de a uni sub un stîndard unic forțe dizidente care acționaseră pînă atunci în mod întîmplător și izolat. În adevăr, spre deosebire de pictorii de la Moscova, care activau pe cont propriu, cei treisprezece nonconformiști s-au constituit într-un « artel » al artiștilor liberi, un fel de confrerie la baza căreia au fost puse principiile de funcționare preconizate de Cernîșevski pentru comuna descrisă de el în romanul « Ce-i de făcut? ». Prin urmare, membrii « artelului » încercau să traducă în viață ideile socialismului utopic formînd un fel de falanster în cadrul căruia își împărțeau frățeste comenzile, își procurau în comun materialele de pictură, organizau expoziții ne-

oficiale de grup și bineînțeles își împărțeau veniturile realizate. În ceea ce privește principiile estetice ce călăuzeau mișcarea, un rol important în limpezirea lor l-au avut întrunirile regulate, așa-zisele « joi » (cet. verghi) când membrii « artelului » se adunau seara în atelierul lui Kramskoi — adevăratul animator al grupului — pentru a dezbate problemele de artă și literatură.

Acest artel, ca și un altul, format puțin mai târziu, s-au dovedit a fi însă încercări utopice, întrucât trebuiau să-și desfășoare activitatea într-o societate în care creatorii de artă nu se puteau considera liberi atâta vreme cât trebuiau să depindă de comanditari capitaliști și moșieri. O serie de neînțelegeri au dus în 1870 la desființarea « artelului » condus de Kramskoi.

Dar aportul membrilor săi la dezvoltarea artei ruse, la defrișarea unor noi căi de afirmare, n-a rămas nerecunoscut. Împreună cu ce se creează în acest timp la Moscova, contribuția lui Kramskoi și a unora dintre tovarășii săi constituie tot ce s-a înfăptuit mai valoros în pictura rusă a anilor '60. N-a rămas, de altfel, nefructificată nici experiența organizatorică acumulată de « artel » acesta creînd premisele necesare pentru ca în același an (1870) să se pună bazele unei alte asociații și mai puternice și mai eficiente, cea a expozițiilor ambulante ale « peredvijnicilor ».

Clădită pe cu totul alte temelii decît „artelul“, Asociația „peredvijnicilor“ își propunea, așa cum o arată și numele, să organizeze expoziții itinerante destinate a fi prezentate publicului din principalele orașe ale țării. Inovația merită atenție dacă ne gîndim că încă de pe vremea lui Petru I expozițiile ca și toate manifestările de amploare privind arta așa-zisă cultă constituiseră monopolul capitalei. Acum, această regulă era prin urmare abolită și arta dobîndea o difuziune mai largă, conformă cu caracterul ei mai democratic. În periplul lor prin țară, expozițiile erau găzduite în cursul unui an într-un mare număr de orașe ce ajungea uneori la douăzeci. Iar în mai bine de o jumătate de secol, cît a funcționat Asociația, au fost organizate patruzeci și opt de asemenea expoziții ⁷².

Firește, nu în aceste date statistice rezidă însemnătatea cu adevărat covîrșitoare a Societății expozițiilor ambulante. Prin mișcarea « peredvijnicilor » se înțelege

mult mai mult decît o expansiune pur geografică. Ceea ce a caracterizat în primul rînd grupul a fost platforma de idei comună, care i-a asigurat nu numai o existență îndelungată, ci și o mare omogenitate și coerență. Ca un adevărat organism viu, asociația a evoluat de-a lungul vremii trecînd printr-o fază de creștere, printr-una de maturitate și printr-o perioadă de oboseală și dezintegrare. A izbutit însă pentru multă vreme să unească forțele artistice cele mai viabile ale țării și chiar în cazul cînd unele personalități marcante n-au aderat formal la asociație, de multe ori, în practică, aceste personalități au gravitat în sfera de interese și de idei a mișcării « peredvijnicilor », fie trimițîndu-și lucrările la expoziții, fie promovînd în creația lor principiile călăuzitoare care au stat la temelia activității membrilor ei de drept. Cît privește aceste principii, ele nu erau cu totul noi. Fondatorii asociației: Perov, Miasoedov, Kramskoi, Ghe, Șișkin, Savrasov, Makovski, Prianișnikov, Korzuhin ș.a. le aplicaseră și pînă atunci. Ele aveau ca suport teoretic estetica lui Cernîșevski și presupuneau în esență oglindirea realităților de pe pozițiile unei intransigente atitudini de demascare și osîndire a strîmbelor orînduirii sociale din Rusia. A denunța abuzurile, corupția, exploatarea, a exprima durerile, năzuințele păturilor oprimite, a se pune deci în serviciul comandat al progresului social, iată imperative căroră « peredvijnicii » vor considera că au datoria civică de a li se supune. Deci nu realism servil, plat, ci unul cu tendință. Nu artă pură, ci una angajată. Unui conținut atît de popular și democratic, nu-i putea corespunde decît un limbaj pe înțelesul tuturor, deci un limbaj cît mai comun, de unde și o oarecare neglijare a formei, a tehnicii.

Și totuși, anumite schimbări de viziune și de concepție se produc în arta rusă, iar momentul cînd au loc coincide în linii mari cu acela al fondării Asociației, deci cu începutul deceniului al optulea.

Încă de la prima expoziție a « peredvijnicilor », în 1871, era clar că artiștii nu se mai puteau mulțumi, ca în anii '60, doar cu denunțarea stării de lucruri revoltătoare ce condamna masele populare la opresiune, suferințe, la privațiuni și umilințe. A etala durerile norodului, al prezenta pe acesta doar ca pe o victimă demnă de

jelit nu părea a mai fi de ajuns. Era nevoie și de a demonstra că acești « umiliți și obidiți » erau demni de o soartă mai bună. Că pot aspira, că au dreptul să aspire la o viață omenească și că de fapt pot cuceri acest drept; că printre ei se află exemplare deosebite gata să lupte și să se jertfească pentru înfăptuirea idealului sacru al eliberării omului de servituțile seculare. În pictura rusă s'a făcut astfel apariția tipul eroului pozitiv, al revoluționarului, mișcarea revoluționară din țară, din ce în ce mai activă și mai bine organizată, oferind pictorilor o tematică generoasă susceptibilă de a prilejui opere cu o bogată încărcătură emoțională și de idei, pline de patos și de profunde semnificații.

De la micul tablou de gen, anecdotic, conceput în registrul minor al satirei de moravuri sau cel mult în acela mai grav al elegiei, caracteristic anilor '60, s'a trecut în perioada de vîrf a mișcării « peredvijnicilor », adică în deceniile opt și nouă, la compoziția monumentală, de factură epică majoră, creîndu-se de astă dată adevărate epopei, cel mai de seamă reprezentant al acestei direcții fiind Repin.

Dar schimbările de asemenea natură nu afectează numai pictura de gen. Un vast cîmp de afirmare a noii viziuni l'a constituit pictura istorică chemată să contribuie și ea la dezvăluirea indentității acelor eroi de la care se putea aștepta izbăvirea, și nu rare au fost pînzele în care adevăratul erou a fost identificat în ființa maselor populare de al căror tumult au clocotit paginile istoriei naționale, așa cum s'a făcut vrednic s'o arate nu o dată, cu convingere și talent, Surikov printre alții.

Poate părea puțin exagerat, dar pînă și peisajul începe să fie privit de « peredvijnici » ca un mijloc de educație cetățenească. Zugrăvind motivele cele mai simple din natura patriei, ei reușesc să le confere grandoare epică, așa cum a procedat Șișkin, sau să și exprime prin intermediul lor propriile stări sufletești, pe note de un vibrant lirism, cum întîlnim la Levitan.

Cît privește portretul, nu putea avea loc nici o ezitare: era genul cel mai apt să zugrăvească în toată complexitatea sa spirituală pe eroul pozitiv al epocii și, cum în acest domeniu exista o bună și îndelungată tradiție, nu s'a întîrziat prea mult cu înfăptuirea unor opere de prim rang, școala portretiștilor ruși sporindu-și

rîndurile cu nume ilustre ca Repin, Kramskoi, Serov ș.a. Se produc, în sfîrșit, schimbări în pictura batalistă, un singur nume, acela al lui Vereșciaghin, fiind deajuns de concludent pentru susținerea afirmației. Și de ce nu, un spirit nou se făcu simțit și în abordarea picturii religioase. În căutarea eroului pozitiv la care ne-am referit, Vechiul și mai cu seamă Noul Testament sînt interogate și ele, dacă nu în mod la fel de stăruitor ca în epoca de înflorire a academismului, în orice caz într-o viziune nouă, realistă. O vom constata în creația lui Kramskoi și în cea a lui Ghe.

Desfășurați astfel pe un front larg ce cuprindea toate genurile, animați de dorința pătimașă de a contribui prin arta lor la propășirea socială a maselor populare din care proveneau și cu care se simțeau solidari, « peredvijnicii » au înscris în istoria artei ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea un capitol de real interes. Nu le-a fost deloc ușor. În realizarea idealului lor estetic au trebuit să se confrunte cu importante forțe potrivnice. Din două direcții principale au avut de primit lovituri: din partea adepților artei academiste oficiale, în primul rînd, iar mai tîrziu din partea promotorilor noilor curente: decadenți și avangardiști deopotrivă. Și unii și alții considerau vulgară, tendențioasă și primitivă arta « peredvijnicilor ».

Dar presa reacționară, cenzura, persecuțiile de tot felul nu i-au abătut pe artiștii democrați de la calea aleasă. Și de astă dată un cuvînt de laudă i se cuvine lui Stasov, tribunul popular, publicistul plin de har și de temperament care și-a făcut din apărarea cauzei « peredvijnicilor » nu numai un titlu de onoare, ci și propria sa cauză, măcar că, nu o dată, excesul de zel, exclusivismul și patima polemică diminuează valoarea scrierilor sale.

Nu de mai mică importanță pentru promovarea artei « peredvijnicilor » a fost și sprijinul material imens pe care li l-a acordat cu munificență Tretiakov — principalul cumpărător al tablourilor și fondatorul galeriei cu același nume, donată orașului Moscova încă din anul 1892. Cît despre membrii Asociației, Ivan KRAMSKOI (1837—1887) este fără îndoială cel care și-a adus cea mai activă contribuție la consolidarea organizatorică și la înarmarea teoretică a mișcării, fiind totodată vîrf

de lance îndreptat împotriva detractorilor ei. Datorită vocației sale de organizator, energiei nesecate și puterii de caracter, ca și înaltelor calități morale, cinstei, sincerității, spiritului său justițiar, el a devenit adevăratul ferment al mișcării, conducătorul ei ideologic, bucurându-se în fața tovarășilor de o nețărmurită autoritate.

În concepția sa « artistul ca cetățean și om. . . aparținând vremii sale, iubește neîndoios ceva și urăște ceva. Se presupune că iubește ceea ce este demn de dragoste și urăște ceea ce e demn de ură » ⁷³. A îndemnat de aceea pe artiști să fie tendențioși, să reflecte viața în chip realist.

L-a preocupat de asemenea în modul cel mai înalt crearea unei școli naționale pentru că — susținea el — « artistul rus vede altfel decât cel din Europa apuseană ». « De ce să mergem mereu ținându-ne de fustele doicilor noastre italiene? Avem doar barbă! » ⁷⁴ Trebuie menționat că el n-a disprețuit totuși arta apuseană. În 1869, când a fost pentru prima oară la Paris, a apreciat calitățile picturale, îndeosebi sub raport coloristic, ale maeștrilor francezi, formulând în același timp rezerve referitoare la slaba acțiune afectivă a operelor vizionate cu acel prilej.

De altfel, și mai târziu, când pe « peredvijnici » a început să-i preocupe tot mai insistent problemele legate de formă, de măiestrie, Kramskoi ține să atragă atenția tot timpul asupra laturii afective. « Nouă ne trebuie negreșit — scrie el lui Repin — să ne îndreptăm către lumină, culori și atmosferă, dar. . . cum să facem să nu pierdem pe drum ceea ce are artistul mai de preț — inima? » ⁷⁵

Ca mai toți marii animatori, așa cum o să vedem, Kramskoi nu a realizat în practică decât parțial idealul spre care a ținut, el exprimându-se mult mai lesne prin viu grai și în scris decât cu penelul în mână. De aici și drama sa lăuntrică. Căci, obsedat continuu de un ideal himeric, el a trebuit totuși să-și câștige existența pictând mai cu seamă portrete. S-a născut, cum era și firesc, o dilemă și ea l-a urmărit toată viața, răzbatînd din când în când în operă, de exemplu în compoziția *Cristos în deșert* (1872). Este una dintre lucrările sale fundamentale. A conceput-o sub impulsul capodoperei lui Ivanov *Cristos arătându-se norodului*, care a avut asupra genei

rației lui un efect electrizant. Dar Kramskoi merge și mai departe decât Ivanov pe calea demitizării eroului. În cele din urmă Cristos al său nu mai are nimic din imaginea tradițională. El nu mai are nici măcar atributele sacre obișnuite, necum harul divin. « Fiul omului » a rămas astfel un om obișnuit care trăiește în singurătate o adâncă dramă. Rătăcit printre stînci aride, desculț, famelic, cu mâinile încheștate pe genunchi, răvășit de gânduri, cufundat în solilocvii dureroase, el trebuie să-și aleagă calea de urmat. Drama lui era întocmai drama omului înaintat al epocii, pus în fața alternativei de a se autojertfi pentru binele obștei sau de a se îngriji de binele personal. Tocmai de aceea, în măsura în care Kramskoi rezolvă dilema respectivă printr-o opțiune hotărîită, aceasta este implicată fără îndoială în caracterul autobiografic al lucrării.

Operă de moralist, dramă a desăvîrșirii, *Cristos în deșert* urma să fie, potrivit intenției inițiale a lui Kramskoi, primul tablou dintr-un ciclu inspirat de istoria evanghelică. Dar n-a putut să-l mai înfăptuiască. Abia în ultima parte a vieții, pictorul a revenit asupra temei, trudind mai mulți ani — fără să ducă lucrul la bun sfîrșit — la o grandioasă compoziție, avîndu-l tot pe Cristos ca protagonist și intitulată *Hohot* sau *Veselește-te rege al iudeilor*. Ar fi fost, dacă o isprăvea, o patetică interpretare a Patimilor.

Alte lucrări de reținut ale lui Kramskoi sînt portretele. Unele cu identitate sigură ca cele ale lui *Lev Tolstoi*, *Saltîkov-Scedrin*, *Nekrasov*, *Șișkin* etc. . . altele pornind de la modele mai puțin ilustre și realizate ca adevărate tablouri de gen cu un singur personaj ca: *Lectură*, *Necunoscuta*, *Durere nemîngîiată*, ce dovedesc o profundă cunoaștere a sufletului femeii. Un portret memorabil este, în sfîrșit, cel al lui *Mina Moiseev*, un țăran de o negrăită simplitate, cuceritor prin naturalețea și forța morală ce i se citește pe chip.

Cît privește compozițiile: *Rusalcele* și *Noaptea cu lună*, n-ar fi greu să împărtășim entuziasmul unor exegeți ai pictorului pentru ele, deoarece nici atmosfera de mister artificial nici fantasticul și nici efectele de noapte destul de ieftine nu ne pot satisface.

Ar mai fi compoziția *Vizionarea casei vechi* care n-ar mai putea suscita interesul. Este atmosfera aceea a

« Cuibului de nobili », cum s-a remarcat pe bună dreptate ⁷⁶, care ne seduce în acest tablou, conceput inițial de Kramskoi ca o satiră cu mai multe personaje și metamorfozat în cursul elaborării într-o operă de rafinată poezie, plină de inefabil și de taină.

Unele contingente cu opera lui Kramskoi întâlnim la Nikolai GHE (1831—1894), sfera de interferență constituind o abordarea subiectelor evanghelice în care cel din urmă se dovedește însă a fi mai perseverent. Nici în cazul lui Ghe nu este vorba de o pictură religioasă sau, dacă este, religia sa diferă substanțial de cea a bisericii oficiale, devenind o religie a umanitarismului.

De fapt, ca și Kramskoi, Ghe recurge la mitologie dintr-o aprigă nevoie de ideal moral. În timp ce primul rămîne însă o figură luminoasă, un pozitivist lucid străduindu-se să dea chip pe pînă unui Cristos rus, cel de al doilea este o natură sumbră, un introvertit torturat de incertitudini, mistuit de întrebări capitale. Și în opera sa se răsfrîng problemele sociale arzătoare care frămîntă pe intelectualii ruși ai vremii, dar ele sînt proiectate în afară de loc și timp, devenind meditații despre istoria umanității în general, despre condiția umană sau dobîndind valoare transcendentală cu referire la conceptul de bine și de rău.

În unele laturi ale concepției sale moral-filozofice, Ghe se aproprie de Tolstoi cu care a fost în strînse relații. Ca artist se înrudește însă mai degrabă cu Dostoievski. Sondează ca și acesta zonele limită ale sufletului omenesc, se lasă captivat de situațiile definitorii ca și el și se profeșează cu același brutal realism intensitatea pînă la paroxism a expresiei și contrastele de lumină și umbră cu scopul de a răscoli și biciui conștiințele.

Dacă e să-i găsim precursori în pictură, printr-o anumită propensiune spre vulgar, spre aspectele plebeie ale existenței ca și prin refuzul unor podoabe stilistice strălucitoare, precursori i-au putut fi: Caravaggio și unii spanioli ca Ribera și Zurbarán.

Prin viziunea tragică, nu o dată terifiantă, și prin forța cu care zugrăvește patimile și instinctele umane, amintește însă de Goya, deși nu are nici simțul sublimului și nici fantezia poetică a marelui pictor iberic; or, fără aceste calități, tablourile cu subiecte evanghelice reas-

lizate de Ghe n-au putut decît în mică măsură să se salveze de primejdia naturalismului ce le pîndea.

Prima lucrare din serie, care a stîrnit mare zarvă fiind interzisă de oficialități pentru «materialismul și nihilismul» ei, a fost *Cina cea de taină*, un pretext cum nu se poate mai nimerit pentru zugrăvirea unor ciocniri dramatice între caractere și concepții opuse. Atmosfera grea a tabloului este parcă din «Posedații» lui Dos-
toievski; de altfel artistul îl înfățișează pe Cristos sub trăsăturile lui Herzen, pe Ioan sub cele ale propriei soții, iar pe sine se autoportretează în Petru, făcînd astfel o trimitere abia disimulată la situația din Rusia. Și mai patetică, bazată tot pe contraste este compoziția *Ce este adevărul?* înfățișîndu-l pe Isus în fața lui Pilat, pentru ca în *Golgota* și *Răstignirea*, vehemența protestului ridicat împotriva răului răspunzător de chinurile îndurate de omenire să atingă paroxismul. Un sentiment de oroare stîrnește în deosebi *Răstignirea*, concepută ca un urlet de durere și desnădejde al întregii umanități, crucificată și torturată de atîtea ori de-a lungul istoriei.

Arareori în istoria artei s-a mers atît de departe în demistificarea unei teme religioase. În tabloul lui Ghe, Cristos nu este de fapt decît un biet nenorocit în agonie, fără nici o aluzie la pretinsa descendență divină. Trupul lui, pictat fără îndoială după un cadavru tumefiat, spînzură chircit și jalnic pe o cruce improvizată, cu picioarele la nivelul solului, fără urmă din monumentalitatea tradițională. O asemenea zugrăvire a supliciului, pe cale de a depăși cadrul esteticului, frizează întrucîtva naturalismul și, din considerente proprii, un străin, baronnul de Baye, a judecat destul de sever tabloul: «Trebuie să aveți ocazia să vedeți ce urîciune poate să producă un talent remarcabil atunci cînd se face interpretul și sclavul ideilor exagerat naturaliste, cînd arta nu mai este un țel și devine mijloc » 77.

Firește că Ghe nu și-a propus niciodată ca arta să fie pentru el un scop în sine. Nici în tablourile cu teme religioase, tot mai numeroase către sfîrșitul vieții, și nici în compoziții pe alte teme, dintre care ne reține în mod deosebit atenția *Petru I interogînd pe țareviciul*

din istoria patriei, pictorul a izbutit o dată în plus să zugrăvească cu o remarcabilă forță coliziunea dintre caractere și lumi diferite, cu deosebirea că de astă dată exponenții părților care se înfruntă sînt personaje istorice, nu abstracte. De reținut că din opera lui Gheanume această latură va fi continuată de pictorii ruși ce se vor ilustra în genul istoric și nu cea inspirată de «Evanghelie» care va rămîne în pictura democrată rusă aproape o excepție.

Tocmai asemenea excepții determină însă adevăratele coordonate ale mișcării «peredvijnicilor», diversitatea unghiurilor de atac și a zonelor explorate de ei. Căci solidari în privința concepției despre artă și a scopului urmărit, ei se manifestă totuși fiecare în felul său, potrivit talentului, temperamentului, înclinațiilor și preferințelor fiecăruia.

O asemenea excepție a constituit-o în felul său și Vasili VEREȘCIAGHIN (1824—1904), zona sa de acțiune fiind mai ales pictura batalistă. Faptul că el n-a aderat formal la Asociația expozițiilor ambulante nu l-a împiedicat pe Vereșciaghin nici să expună alături de «peredvijnici» și nici să le împărtășească ideile. Dimpotrivă, el se comportă ca un artist democrat cu vederi umanitariste înaintate, făcînd să triumfe în pictura batalistă idei noi ce răsturnau total vechile concepții academiste sau romantice care idealizau războiul, prezentîndu-l cel mai adesea în mod convențional ca pe o paradă spre a celebra gloriile militare și a satisface vanitatea comandanților.

Adversar înverșunat al militarismului și șovinismului, Vereșciaghin a denunțat ororile războiului cu un patos pacifist ce amintește de cunoscuta suită în acvaforte a «Dezastrelor», gravate de Goya. Departate de a se lăsa încîntat de pozele marțiale și belicoase ale generalilor sau de mundirele lor acoperite cu ceaprazuri strălucitoare, el își îndreaptă atenția către masa soldaților. Este convins că aceștia, și nu comandanții, duc greul în luptă. Soarta lor de atîtea ori tragică îl înduioșează și în ei vede adevărații eroi, fără nume, fără decorații, fără fală. O asemenea concepție progresistă, democratică, cu adevărat patriotică ne amintește de Griegorescu, cei doi pictori fiind de altminteri tovarăși de campanie în războiul ruso-românoturc din 1877—78.

Dar pe cînd Grigorescu trăia pentru prima oară experiența unui război, Vereșciaghin, cu paisprezece ani mai în vîrstă, dusesese deja greul unei istovitoare și sîngeroase campanii în Turkestan, în condițiile aride ale deșertului și în luptă cu un inamic fanatic și perfid, primejduindu-și nu o dată viața. Din seria « turkestană » (1867—73) fac parte tablouri bataliste propriu-zise ca *Rănit mortal*, *Atac prin surprindere*, *În ambuscadă*, precum și scene atroce din tabăra vrăjmașă reprezentînd acte de cruzime practicate în tratamentul prizonierilor: *Triumfă*, *Constituie trofee* (o scenă oribilă cu capete tăiate și trase în țeapă).

Un tablou original, realizat în această perioadă este *Apcteoza războiului* — o alegorie macabră reprezentînd o piramidă formată din țeste omenești și dedicată în mod ironic, după propriile cuvinte ale artistului, inserate la baza compoziției, « tuturor marilor cuceritori din trecut, prezent și viitor ». *Panehida*, *Uitatul*, *La Șipka este liniște* sînt și ele tot un fel de memento-uri adresate umanității, avertizate astfel asupra caracterului cumplit al războiului, de atîtea ori drapat în formule sacrosancte.

Scenele bataliste nu epuizează nici pe departe activitatea destul de fecundă a lui Vereșciaghin. Reporterul de front a fost dublat totdeauna de un etnograf pasionat și, ca o consecință, de un neobosit călător. Încă în campania din Turkestan, exotismul locurilor, obiceiurile, monumentele antice îi solicitaseră penelul într-o mulțime de studii care, spre deosebire de compozițiile cam laborioase și reci pe tema războiului, își păstrează prospețimea coloristică și vibrația luminii surprinsă la orele cînd soarele este la zenit și cînd impresia de torid devine aproape fizică. Iată, de pildă, *Gur Emir* (vestitul mauzoleu al lui Tamerlan la Samarkand), iată *Palatul din Buhara*, iată *Fumătorii de opiu*. Sînt tot atîtea notații atente în care interesul pentru vechile monumente de arhitectură se îmbină cu acela pentru moravurile băștinilor.

Aceeași curiozitate îl mîna și spre tărîmuri mai îndepărtate, în Siria, în Palestina și chiar în India, peste tot observînd cu un ochi avizat aspectele cele mai semnificative din viața popoarelor respective. În India, de pildă, unde călătorește în două rînduri, surprinde cu vădită satisfacție, în aer liber, în tonuri luminoase, monumente

celebre ca Tadj Mahal, dar nu întoarce spatele nici de la suferințele îndurate de poporul indian, demascînd în scene de un crud realism povara jugului colonial britanic.

Ca un protest împotriva violenței, a realizat și o trilogie a execuțiilor compusă dintr-o scenă de răstignire în Imperiul roman, una de spînzurare în Rusia, și o execuție cu tunul în India — acte abominabile generate de spiritul de intoleranță căruia îi cade pradă omenirea. El însuși a fost, de altfel, la adînci bătrînețe, victimă a violenței, pierind în valuri împreună cu vasul pe care se afla, scufundat de inamic în timpul războiului ruso-japonez din 1904—1905.

Fără să ignore, cum s'a putut constata și cum se va putea vedea mai târziu și la alți reprezentanți ai grupului de artiști « ambulanti », cele mai diferite genuri, marea vocație a acestei mișcări o constituie totuși pictura de gen. Mai pe înțelesul maselor neinstruite, ea putea să-și atingă mai lesne scopul, ceea ce o transformă într-un mijloc de educație socială, politică și nu în ultimul rînd estetică, extrem de eficientă.

La acest capitol nu vom reveni asupra lui Perov, unul dintre principalii inițiatori ai Asociației, decît pentru a remarca în termeni pozitivi continuitatea eforturilor sale în anii '70, cu precizarea că inițiativa în domeniul inovațiilor pe care o deținuse în deceniul precedent îi scapă acum pentru a trece ca o ștafetă în mîinile generației mai tinere.

Desigur, nefiind cazul să ne oprim în mod amănunțit asupra tuturor pictorilor care, cu resurse aproape egale și foarte înrudiți stilistic, acționează într-un consens unanim, ne vom mărgini să notăm în treacăt doar lucrările ce se remarcă, dacă nu sub aspectul invenției formale, măcar din punct de vedere al conținutului. Anume o asemenea compoziție este *Zemstva prînzește* de Grigori MIAOEDOV (1835 — 1911). Nimic ostentativ în această pînză care reușește într-un mod subtil să pună sub acuzare nerușinata ipocrizie a reformei din 1864. Doar cîțiva țărani în poze firești și puternic individualizați mîncîndu-și merindea săracă, afară, în ogradă, în timp ce o discretă aluzie te duce cu gîndul la prînzul copios al « colegilor » din Zemstvă. Nimic altceva. Nici melodramă, nici imprecății, nici tiradă

fulminantă. În schimb, un delicat ton de culoare și un simț compozițional de care Miasoedov nu mai dă dovadă în *Citirea manifestului din 19 februarie 1861*, lucrare cu totul mediocră. Pictorul revine însă la înălțime cu câteva scene campestre (*Seceta, Semănătorul, Secerișul, Lanul în pîrg*) unde se recomandă ca un sensibil poet al naturii și al muncii.

Fără să dea vreo capodoperă memorabilă, Vasili MAKSI-MOV (1844—1911) recompune dintr-o serie de tablouri fresca satului rusesc din anii de după reformă. Și-a ținut astfel cuvîntul dat la părăsirea Academiei, în 1866, cînd a renunțat la medalia de aur și la călătoria de studii peste graniță declarînd: «Vreau să studiez la început Rusia și bietul sat rusesc pe care nimeni la noi nu-l cunoaște și nu-i știe nevoia și durerea»⁷⁸. Zugrăvind cu simplitate mici întîmplări din viața aspră a țăranilor (*Mujic bolnav*) sau a «cuiburilor de nobili» în descompunere, Maksimov a dat dovadă de o profundă cunoaștere a realității sociale.

Modestă este și contribuția lui Aleksei KORZUHIN (1835—1894) la îmbogățirea patrimoniului picturii ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Profesînd îndeosebi satira de moravuri, se lansează cu precădere, pe urmele lui Perov, în denunțarea clericalismului, pe un ton mai puțin virulent însă (*Înainte de spovedanie, La arhondaricul mînăstirii*, 1882).

Abia la Konstantin SAVIȚKI (1844—1905) întîlnim câteva elemente noi cum ar fi zugrăvirea unor mari mulțimi populare cu detașarea unor eroi pozitivi care întruchipează aspirațiile seculare ale maselor, nădejtile, bucuriile și frumusețea lor. Dar cum vom vedea, comparate cu felul în care Repin va rezolva asemenea probleme, compozițiile *Întîmpinarea icoanei, Lucrările de reparații pe calea ferată, Plecarea la război* rămîn totuși opere minore, cam dezlîinate compozițional, cam terne coloristic, cam neexpresive, fără destul suflu epic, fără destulă poezie, fără putere de emoționare.

La Vladimir MAKOVSKI (1864—1920), din sfera tematicii țărănești pe care n-o frecventează decît sporadic, trecem în aceea a picturii de gen cu subiecte din viața diverselor pături ale populației de la orașe: mici funcționari, intelectuali, meseriași. De la caz la caz, artistul se mișcă pe un registru afectiv destul de întins.

În afară de lucrările lipsite de o atitudine precisă față de unele aspecte ale vieții mic-burgheze privite cu umor în *Cearta la jocul de cărți*, *Amatorii de privighetori*, *Fierb dulceată*, are și lucrări pătrunse de tragism. Unele dintre acestea pun în termenii cei mai direcți probleme sociale acute ale zilei (*Vizitarea săracilor*, *Azilul*, *Condamnatul*, *Primirea pensiei*, *După leacuri*, etc. . . .). În altele, Makovski procedează ca un analist subtil al mecanismului social-economic al capitalismului, ca în *Crahul bancar*; redă mici drame cotidiene din viața familiilor de muncitori (*Pe bulevard*; *Nu te las*) sau abordează timid tema luptei revoluționare, în *Interogațiunile revoluționarei*, *Întrunirea, 9 ianuarie 1905 pe insula Vasilevskoe*, ș.a. Nu se ridică însă decât în lucrările mai târzii la înțelegerea majoră a sensului mișcării revoluționare, așa cum va face din capul locului Nikolai IAROȘENKO (1846—1898).

Este pentru prima oară în arta rusă când muncitorul este privit ca un om de acțiune, ca o conștiință trează. *Fochistul* său pictat în 1878 nu mai este doar o victimă demnă de compasiune, ci un reprezentant al proletariatului pe cale de a se organiza. Nu pare a fi, cesi drept, un revoluționar, dar nu lipsesc din opera lui Iaroșenko nici asemenea tipuri, numai că ei nu sînt muncitori, ci reprezentanți ai intelectualității (*Deținutul*, *Student*, *Cursantă*).

Ceea ce caracterizează în primul rînd opera sa este optimismul, încrederea într-un viitor fericit. Cel mai popular tablou al său, sub titlul «*Pretutindenii e viață*», redă o scenă cu deținuți, printre care o femeie cu pruncul în brațe, privind printre gratiile unui vagon închis soare la porumbeli aflați în libertate.

Desigur, nici Iaroșenko, cum n-*o* făcuseră nici Makovski, nici Savițki și de fapt nimeni din pictorii acestei generații, nu-și propune să rezolve probleme prea complicate de tehnică picturală. Primul care va încerca și va și izbuti, înzestrat fiind s-*o* poată face, să ridice nivelul profesional destul de redus la ceilalți «*peredvijnici*» va fi Ilia REPIN (1844—1930). Ne aflăm de astă dată în fața unui artist de anvergură europeană, fără îndoială. Originea socială modestă, formația sa artistică și intelectuală nu diferă prin nimic de cele ale camarazilor de generație. Descindea dintr-*o* familie de coloniști militari din sud,

cu alte cuvinte din « iobăgia cazonă » a lui Nikolai I și, după o trudnică ucenicie de iconar, ce ne amintește de junețea lui Grigorescu, ajungea la Petersburg. Aici a urmat, s-ar putea spune, două academii în paralel: pe cea oficială și așa-zisa « Academie a lui Kramskoi », el frecventînd asiduu « întrunirile de joi » ale „Artelului“. Astfel că în timp ce prima, terminată cu medalia de aur, l-a înarmat cu un solid meșteșug (dovadă compoziția *Învierea fiicei lui Iair*, medaliată cu aur la terminarea cursurilor), cea de a doua i-a inculcat respect pentru principiile democratice ale artei realiste, fapt pe care se putea bizui mai târziu cînd se considera cu mîndrie ca aparținînd « anilor șaizeci ».

Așadar, integrîndu-se încă din anii de studii frontului înaintat al artei militante, Repin a reușit în vasta sa operă, care cuprinde mai toate genurile, să trateze cu patos problemele mari ale epocii. Realismul profund, caracterul popular și național, înaltul umanism al creației ca și măiestria profesională desăvîrșită susținută de un temperament pasional au făcut din el exponentul cel mai reprezentativ al realismului rus din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ceea ce justifică pe deplin entuziasmul lui Stasov care l-a numit, în stilul puțin afectat și bombastic ce-i era propriu, « Samson al picturii ruse ».

Aportul lui Repin a fost în adevăr așa de substanțial încît s-a putut vorbi despre prima sa lucrare realistă *Edecarii de pe Volga* ca despre începutul unei noi etape superioare în dezvoltarea artei naționale. Pentru a se înțelege în ce constă noutatea acestei pînze, comparația cu ce s-a realizat pînă la ea în pictura de gen este indispensabilă. Ba mai mult, în acest sens este edificatoare chiar comparația operei finite în 1873 cu schițele și variantele care au precedat-o deoarece, timp de doi ani cît a trudit la elaborarea lucrării, Repin a rezumat întreaga evoluție a picturii ruse de gen din secolul al XIX-lea.

Diferența dintre lucrarea sa și cele aparținînd unor precursori ca Perov, Pukiriov, Prianișnikov, Iakobi, Miasoedov etc. se dovedește, la o analiză atentă, izbitoare. Ea rezidă deopotrivă în concepție, viziune și realizare tehnică. De unde, în micile lor tablouri de gen, pictorii amintiți înfățișau într-o tehnică tradiționalistă



2 Iunie 1893.

Dragă V. Stasov.

Sunt, după cum vedeți, în continuare
 foarte ocupat, și nu am timp să
 scriu mai multe decât să vă scriu
 din când în când câteva rânduri
 pentru a vă ține la curent cu
 lucrurile mele. Am, în prezent, o
 serie de lucruri pe care le voi
 scrie în curând și vă voi trimite.

I. Repin,
 Facsimil cu autoportret
 dintr-o scrisoare către V. Stasov, 1893

dacă nu chiar perimată aspecte înduioșătoare, iar alte-
 ori revoltătoare din viața grea a dezmoșteniților soartei,
 satirizând racilele sociale și provocând compasiune
 pentru victimele cuprinse de deznădejde, în tabloul
 lui Repin asistăm la o resurrecție a celor umiliți. Și eroii 186

săi sînt oprimați și încă la modul cel mai brutal cu putință. Asemenea vîslașilor la galeră, sau poate mai rău, transformați în « vite de povară », un grup de oameni de toate vîrstele trag înhămați la edec un șlep încărcat. Denunțarea exploatării crunte și a condiției sociale mizere a edecarilor este prin urmare cît se poate de vehementă. Dar pictorul nu găsește că este cazul să se tînguie și n-o cere nici celor care-i privesc tabloul. Expurgat de sentimentalismul datorită căruia lucrarea ar fi putut, precum *Troița* lui Perov, să eșueze în melo-dramă, tabloul lui Repin a devenit o epopee optimistă despre forța și frumusețea morală a poporului rus care era « dezmoștenit, oprimat și umilit, dar neîngenunchiat și puternic în credința sa într-un viitor luminos » (Prîșkov). Pentru că așa ne apar *Edecarii*, cum i-a văzut și Stasov: « oameni puternici, cu suflete tari, de neînfrînt, care au creat cîntecul voinicesc Dubi-nușka » ⁷⁹.

Deși profund individualizați, de vîrste și temperamente diferite, setea de libertate îi unește pe toți într-o imagine monolită, obținută de pictor prin apropierea lor unul de altul mai mult decît ar fi fost posibil în realitate. Dar acest artificiu menit să sporească impresia de compact și monumentalitate nu este singurul folosit. Pentru înfrîngerea monotoniei inerente unei compoziții desfășurate ca o friză izochefalică și pentru crearea unui anumit ritm, pictorul segmentează ansamblul în grupuri dominate de cîte o figură mai înaltă. Face însă aceasta fără a sacrifica, ba dimpotrivă, sporind veracitatea atitudinilor și caracterul spontan al întregii imagini. Acestei veracități îi răspunde și spontaneitatea manierei picturale. Începînd încă de acum, Repin renunță la tehnica migăloasă a tușelor potolite menite să niveleze formele și să delimiteze net conturile. El așterne pasta cu voluptate, în tușe largi, generoase, ce definesc formele aproximativ, atît cît ar îngădui-o, privite de la o anumită distanță, perspectiva atmosferică sugerată aici cu destulă pricepere, la o oră cînd razele soarelui fac să se topească totul într-o baie de lumină. În orice caz, deși pictat în atelier, tabloul cîștigă considerabil de pe urma nenumăratelor schițe și studii executate în aer liber. Deocamdată timid, se anunță și sensibilitatea de colorist a pictorului. O

constatăm în nuanțele fine de ocru, în tonurile folosite la redarea peisajului simplu și măreț al marelui fluviu și în general într-o manifestă tendință de a se elibera de brunurile academice.

Am insistat asupra acestei opere de tinerețe a lui Repin deoarece ea cuprinde, uneori în germene, alteori pe deplin rezolvate, probleme ce marchează coordonatele întregii sale creații ulterioare.

S-ar putea astfel afirma că autorul *Edecarilor* era un artist pe deplin format, cu o personalitate cristalizată în 1873, când a plecat în Franța. Succesul obținut de tabloul său la Expoziția mondială de la Viena pe care o vizitează în drum spre Paris părea să confirme această părere. Pe de altă parte, straniul comportament al pictorilor ruși din această vreme în Franța, disprețul lor, sau, dacă nu, indiferența pentru căutările impresioniștilor și graba cu care vor să se întoarcă în patrie (Repin n-a făcut excepție și și-a scurtat cu un an sejurul aici) îndeamnă la concluzia că întâlnirea sa cu pictura franceză n-ar fi avut urmări prea evidente.

Oricum, că în toată această perioadă n-a creat nici o operă memorabilă este cert. Și totuși, tot cert este că artistul n-a rămas insensibil la experimentele atât de fertile ale picturii franceze în domeniul formei, al raportului lumină-culoare. Aprecierea pe care i-o acordă lui Manet ca și interesul sporit pentru peisaj și de fapt pentru plein air o demonstrează, cum o vor demonstra, de altfel, în viitor, unele lucrări ale sale. Căci nu degeaba Kramskoi va scrie la un moment dat că « Despre colorit nu avem nici cea mai mică reprezentare. Din toți pictorii, de fapt, doar Repin înțelege de-a adevăratelea cum stau lucrurile »⁸⁰. Că așa era se văzu numaidecât. Întors în țară, Repin fu pus în fața unor sarcini ce decurgeau pentru artistul democrat din înseși schimbările survenite pe arena social-politică a țării. Activizarea forțelor revoluționare a adus, cum era și normal, în câmpul preocupărilor sale, figura revoluționarului. Dar nu numai pe a acestuia. Tema țărănească, portretul, pictura istorică îl interesează deopotrivă. După întoarcerea din Franța se stabilește pentru o vreme la țară, în locurile natale, spre a se documenta asupra stării țărănimii de după reformă. Pictează cu acest prilej mai multe

portrete de mujici ca și diverse scene din viața lor (*Plecarea recrutului, Șezătoare, Țăran sfios* ș.a.), dar abia către 1883, după o laborioasă muncă preliminară, ajunge să creeze o sinteză în care să se oglindească pregnant societatea rusă prin prisma raporturilor complexe dintre diferitele ei clase și pături sociale. Acest lucru apare în monumentală compoziție *Procesiune religioasă în gubernia Kursk*, unde poate fi văzută ca într-o oglindă toată Rusia provincială: « bogată și săracă », ipocrită și fanatică, umilă și trufașă, asupritoare și asuprită, înapoiată și măcinată de o mulțime de contradicții. În orice caz e puțin probabil să fi putut exista un prilej mai potrivit de a surprinde această gloată eterogenă, pusă în mișcare de un resort nevăzut, decât o procesiune religioasă cum erau atâtea în Rusia feudală.

Zugrăvind această mulțime pestriță, Repin n-a pierdut o clipă din vedere natura de clasă a poziției și intereselor diferitelor grupuri, dezvăluită în psihologia fiecărui personaj în parte. Apar aici, stratificate după o ierarhie riguroasă, imagini uluitoare de autentice de moșieri, vătăfi, « otkupcici », « pristavi », « uriadnici », clerici și în sfârșit mulți țărani, mulți cerșetori, chipuri cele mai adesea pocite și grotești. I s-a și reproșat ca mizantropică o asemenea înclinație spre grotesc. Dar el avertizase. Într-o scrisoare către Stasov își arătase dorința de a picta « vreo sută de tablouri în care privitorii n-ar găsi nici frumuseți sublime, nici idealuri extraordinare, dar s-ar vedea pe ei înșiși ca într-o oglindă ». Cum nu toți oamenii sînt pociti, Repin a avut grijă să înfățișeze și chipuri pline de noblețe, luminate de o frumusețe lăuntrică. Așa este, bunăoară, figura cocoșatului din primul plan, fință blajină « plină de demnitate și omenie » în zugrăvirea căreia pictorul a dat expresie înaltului său umanism.

Procesiunea religioasă din gubernia Kursk este o culme a artei lui Repin din toate punctele de vedere, inclusiv al măiestriei de care dă dovadă în folosirea mijloacelor tehnice de expresie. El a găsit soluții deosebit de ingenioase nu numai pentru regizarea imensei scene dar și pentru crearea impresiei de adîncime spațială și de mișcare imprimată mulțimii. Procedeele folosite în redarea peisajului colbit și deșertic, a luminii, a poli-

cromiei costumelor făceau parte fără îndoială dintre achizițiile recente ale picturii moderne.

Fără să-i prilejuiască opere la fel de importante, tema revoluționară a fost tratată și ea cu pasiune și emoție de către Repin. În *Arestarea propagandistului*, în *Întoarcerea neașteptată*, în *Refuzul spovedaniei*, și-a găsit expresie lupta narodnicilor, cu tot tragismul inerent izolării lor de popor și contradicțiilor de care erau măcinați. Ceea ce nu umbrește totuși cîtuși de puțin măreția eroică a acestor luptători care chiar dacă sînt învinși (arestați, deportați, osîndiți la moarte) sînt totdeauna triumfători pe plan moral.

De altfel, prezența lui Repin în vîltoarea evenimentelor social-politice nu încetează odată cu eșecul mișcării narodnice. Mai tîrziu, în timpul revoluției burghezo-democratice din 1905, el își va arăta simpatia pentru revoluționari, muncitori de astă dată, în lucrări ca *Înmormîntare roșie*, *Împrăștierea demonstrației*. Și ca să ne dăm mai bine seama de convingerile sale politice, căroră nu întîrzie niciodată să le dea expresie în pictură, să amintim și compoziția înfățișînd un *Miting la cimitirul Père Lachaise din Paris*. A pictat-o în împrejurări care, după descrierea ce le-a făcut-o într-o epistolă, l-au fascinat de-a dreptul. „Am avut — scrie el — prilejul să văd laolaltă aproape o sută de oratori populari. . . la comemorarea Comunarzilor executați în 1871. Se strînseseră acolo vreo zece mii de oameni, majoritatea îmbrăcați în bluze albastre . . . Răsunau aplauze, pălăriile zburau în sus, iar strigătele « Vive la révolution sociale ! », « Vive la Commune ! » umpleau văzduhul. . . Pe zid flutura un steag roșu. . . înconjurat de uriașe coroane de flori purpurii.”⁸¹ N-am fi dat această descriere și nici n-am fi insistat asupra tabloului, dacă, pe lîngă receptivitatea foarte semnificativă de care dădea dovadă în situația respectivă, n-ar fi fost vorba și despre o lucrare extrem de interesantă ca execuție. În orice caz caracterizarea cea mai puțin măgulitoare ce i s-ar putea face este de a o considera drept o lucrare impresionistă; într-atît este de dinamică și de spontană, într-atît impresia de schiță fugară rămîne nealterată.

Firește, cu asemenea experimente, oarecum fortuite în opera lui Repin, ne îndepărtăm întrucîtva de la liniile directe ale creației sale. Revenind la direcțiile prin-

cipale, ar fi cazul să stăruim puțin asupra însușirilor sale de portretist. Numai că o disociere precisă între portret și restul operei este aproape cu neputință la acest artist care, dintr-un nemărginit interes pentru om, a realizat pentru fiecare compoziție adevărate galerii de portrete-studii. Vom menționa de aceea numai câteva capodopere ale genului și anume portretele lui *Tolstoi*, pe cel al lui *Stasov* și în sfârșit pe cel al lui *Musorgski*, executat numai în câteva zile, la spital, înainte de moartea compozitorului. L-am putea considera o operă de virtuoaz dacă pictorul nu s-ar autodepăși și în acest gen mai târziu când, din dorința de a ține pasul cu vremea, va executa acele studii — adevărate opere de bravadă — pentru *Ședința solemnă a Consiliului de Stat* (1902—1903), demne, fără îndoială, de penelul fostului său elev, Serov. Dar când ajungea aici, Repin începuse de acum să coboare pe povârnișul vieții, iar cariera artistică era pe sfârșite. Nu ne mai rămîne așadar decît să ne întoarcem la anii '80, când el se afirmă cu vigoare și în pictura istorică. Vom menționa de astă dată doar lucrările care marchează cei doi poli, cele două extreme ale registrului său afectiv. Mai întîi *Ivan cel Groaznic și fiul său Ivan* — înfățișînd dramatica scenă când țarul, cu ochii ieșiți din orbite, avînd expresia terifică a lui *Saturn devorîndu-și fiii* de Goya, înțelege ireparabilul — că și-a ucis fiul... Și avem, în sfârșit, *Zaporojenii* — acea pagină luminoasă și sprintărară de pictură în care nu știi ce să admiri: tumultul vieții slobode, admirabil surprinse la acești eroi de baladă populară, desprinși parcă din « Taras Bulba », umorul, pitorescul căzăcesc, schema compozițională, amintind de *Bachus* al lui Velázquez, verva penelului sau toate la un loc? Dar aceste lucrări sînt prea cunoscute ca să mai stăruim asupra lor. Și apoi, în pictura istorică, Repin are un concurent temut, pe nume Vasili SURIKOV (1848—1916), un siberian, urmaș de cazac, atașat de trecutul Rusiei pe care-l cercetează cu pasiune și cu un sentiment al istoriei întîlnit numai la mari romancieri, ca Tolstoi.

Deși nu este singurul care se afirmă în acest gen, contribuția sa este totuși de cea mai mare importanță la elaborarea tipului de tablou istoric așa cum îl preconiza estetica democrat-revoluționară. S-ar putea spune că

Surikov realizează chiar o sinteză, deoarece preia de la academiciști interesul pentru compoziția monumentală de dimensiuni vaste cu multe personaje și o adaptează scopului urmărit de el: afirmarea unei mari idei progresiste. De altfel, idealul său este Ivanov cu al său *Mesia arătându-se poporului*. Îl și imită pe ilustrul său înaintaș în procesul de elaborare pe etape a lucrărilor, dovădindu-se totuși mai expeditiv decât acesta. Spre deosebire de Ivanov el își ia apoi subiectele exclusiv din istoria Rusiei și încă fără acea discriminare pe care o aveau față de epocile mai recente exponenții extremiști ai slavofililor, în disprețul lor pentru reformele lui Petru I, menite să europenizeze țara. Nici Ghe și nici Repin nu-i pot sta alături cu tablourile lor, în care, excepție făcând *Zaporojenii*, apar doar câte unul sau două personaje. Prin mulțimea adusă spre a-i popula pânzele, Surikov se apropie mai degrabă de compozitorii contemporani din «grupul celor cinci». În adevăr, compozițiile sale cu zeci de protagoniști par tablouri din operele lui Borodin, lui Rimski-Korsakov, lui Musorgski. Ca autor de picturi istorice, el scrie partituri uriașe pentru cor, căci eroul său este poporul privit cu încredere și simpatie, în momente cruciale ale istoriei sale.

Realist consecvent, Surikov s-a aplecat asupra cronicilor cu respect pentru adevăr, cu dragoste pentru trecut și totodată cu dorința de a desprinde idei valoroase pentru prezent. Evocările sale nu sînt, de aceea, doar simple reconstituiri arheologice și de arhivă, ci episoade de viață tumultoasă și de luptă, ciocniri violente între forțe adverse, momente dramatice, de restriște sau luminoase, de triumf. Și într-un caz și în altul în primul plan al scenei pictorul aduce figuri mărețe din istoria națională al căror nume sînt: Ermak, Stenka Razin, Suvorov, Petru I, nume de viteji, de răzvrățiți, de reformatori.

Prima sa compoziție istorică în ordine cronologică și una dintre cele mai importante în pictura rusă din toate timpurile este *Dimineata execuției strelîților* (1881). Punctul de pornire al tabloului îl constituie un eveniment petrecut la sfîrșitul secolului al XVII-lea cînd Petru I, tînărul suveran, fu nevoit să-și întrerupă turneul prin Europa spre a veni să pună capăt răzvrătirii corpului de strelîți, sprijinitori ai vechii ordini patriarhale și ai

privilegiilor feudale. Prin semnificația sa, evenimentul depășea deci cu mult limitele unei simple răfuiei. Era vorba în fond de un moment de răscruce în istoria țării — moment de încheștare aprigă între forțele noului reprezentate de țarul reformator și cele ale vechiului susținute de răsculați.

Sarcina pictorului se complica prin aceea că de fapt nimeni nu era vinovat de această teribilă confruntare, de unde și caracterul tragic al conflictului. Înțelegînd complexitatea actului istoric evocat și caracterul inexorabil al reformelor cerute cu necesitate de legile progresului, Surikov nu desemnează eroi pozitivi și negativi. Țarul și oamenii din anturajul său nu sînt văzuți ca niște călăi și nici osîndiții la spînzurătoare nu apar în postura de victime. Este de altfel de remarcat că pictorul n-a ales momentul execuției propriu-zise, ci pe cel imediat anterior cînd încordarea sufletească în cele două tabere se află la paroxism. Aceasta i-a permis să înfățișeze o galerie întreagă de caractere și o multitudine de reacții, unele violente, altele trufașe sau placide, de resemnare sau de ură, disperate sau calme. În toate este însă prezent poporul: neclintit și neînfricat.

Printre streliți apar chipuri de o frumusețe morală cum nu pictase decît Repin în *Edecarii*. Aduși în primul plan, cu lumînări aprinse în mîini și îmbrăcați în cămașa albă a morții, ei imprimă mulțimii fremătătoare a rudelor cei însoțesc un anumit ritm, o anumită cadență ca și cum pe fundalul unui cor care se tînguie monoton, ar declama asemenea eroilor din tragedia antică, adevărate blesteme.

Cu totul altfel este văzut grupul asistenței: Petru crunt și neînduplecat și suita sa de miniștri și diplomați străini, tratați otova, neindividualizați, ca un zid omogen, ceea ce creează un contrast prelungit și în decorul în care se petrece acțiunea. De o parte biserica Vasili Blajennîi fantezistă, luminoasă, făcînd parcă un tot cu poporul și de alta zidul întunecat al Kremlinului ca o întruchipare a forței coercitive și implacabile.

Această compoziție nu numai că a pus în umbră tot ce se crease în genul respectiv pînă la acea dată, dar a deschis o cale alături de care se va păși numai rareori în viitor. Surikov însuși nu se va mai abate de la ea decît pentru a o consolida și lărgi. Următorul său tablou,

inspirat de astă dată de sfârșitul cîrmuirii lui Petru I va înfățișa drama unuia dintre sfetnicii acestuia, surghiunit undeva în Siberia (*Menșikov la Berezovo*). Este o scenă de interior de o mare tensiune psihologică deși reținută, cu o sobrietate bărbătească.

Pentru următoarea lucrare, intitulată *Boieroaica Morozova*, pictorul va scoate din nou mulțimea în stradă. De astă dată însă pe o stradă din Moscova secolului al XVII-lea. Subiectul îl constituie schisma religioasă condusă de protopopul Avakum, dar ia ca pretext unul dintre acele numeroase cazuri de fanatism specific evului mediu. Surikov evocă în fond atmosfera și oamenii acelei epoci.

A urmat apoi un interludiu trist în viața artistului, pricinuit de moartea soției, cînd, deprimat, se retrage în Siberia. Contactul cu locurile natale îl retonifică însă și ieșirea din starea de prostrație în care căzuse este neașteptată. Renunțînd la teme istorice, pictează în *Cucerirea cetății de zăpadă*, o scenă de sărbătoare populară al cărei sentiment general este optimismul debordant, dragostea de viață, veselie obștească.

Chiar dacă va reveni ulterior la teme istorice, nu-l va mai reține atît aspectul dramatic al evenimentelor, cît voința de a proslăvi în spirit patriotic, dar nu fără o notă de circumstanță, faptele de vitejie ale poporului rus și ale marilor săi comandanți. Este cazul tablourilor *Cucerirea Siberiei de către Ermaș* și *Trecerea Alpilor de către Suvorov*. Abia după revoluția din 1905 va aborda din nou o temă istorică gravă, *Stenka Razin*, dar nu mai găsește acel suflu și acel patetism care însuflețiseră primele sale lucrări. Locul dramaticelor ciocniri de opinioară îl ia un psihologism îndeajuns de rafinat spre a nu emoționa cu forța primitivă, proprie tablourilor de la început. Și totuși Surikov a continuat să rămînă un mare artist credincios principiilor artei democratice revoluționare a « peredvijnicilor ».

În afară de seriozitatea cu care aborda trecutul, cuge-tînd ca un adevărat filozof al istoriei asupra semnificației majore a evenimentelor, afară de viziunea gravă și de forța de a proiecta materialul de arhivă la dimensiunile unei tragedii naționale, mai este de admirat în lucrările lui Surikov măiestria de a compune monumental o scenă cu zeci de personaje.

Acordînd problemelor de formă o importanță deosebită, el depune o muncă laborioasă concretizată în zeci de studii și de schițe, pînă găsește tipologia cea mai potrivită și compoziția corespunzătoare. Acest aspect îl preocupă în special, și operele sale demonstrează că pentru fiecare în parte a adoptat o altă formulă, o altă schemă compozițională. Uneori căutările l-au dus la inovații și la acțiuni curajoase. Acolo, de pildă, unde predecesorii sau chiar contemporanii ar fi văzut o abatere de la normele tradiționale, el nu s-a jenat să încalce acele norme spre a obține efecte care slujeau ideii operei, potențînd-o, dîndu-i mai multă pregnanță. Nu s-a dat de pildă înapoi de la siluirea perspectivei liniare și aeriene. În *Dimineața execuției strelîșilor*, în *Boieroaica Morozova*, comprimă spațiul, tulbură raportul dintre personaje, principala sa grijă fiind crearea unui anumit echilibru, a unui ritm și, nu în ultimul rînd, obținerea unui spor de expresivitate. Ba, uneori, pictorul și-a permis chiar unele inadvertențe de desen, de situație, ca să nu vorbim de cele privind respectarea adevărului arheologic și de arhivă, pentru care cu o totală lipsă de înțelegere a fost criticat de Vereșciaghin.

Dacă totuși este ceva de regretat în pictura lui Surikov este fără îndoială coloritul lui, lipsit de strălucire. Spuneam de strălucire, pentru că acest pictor acordă atenție cromaticii și depune eforturi susținute să-i cucerească toate secretele, conștient fiind de aportul ei imens la obținerea efectului emoțional urmărit, dar din păcate cu puține rezultate. În ciuda mînuirii cu destulă dezinvoltură a penelului, și în pofida unor truculențe ale pastei, aceasta rămîne de obicei amorfă și inertă. Deși renunță aproape cu desăvîrșire la bitumuri, pictorul le înlocuiește cu albastruri de pămînt care în amestecuri nefericite cu alte culori dau acele tonuri reci și neprietenose, în orice caz lipsite de strălucire, cum am mai spus. Există totuși și unele excepții. Astfel, juxtapuse cu alte culori mai vii și cu unele mari zone de alb cum avem în *Boieroaica Morozova* și în *Cucerirea cetății de zăpadă*, dominantele de albastru dobîndesc oarecare farmec. Împreună cu încercările de a se renunța la perspectivă și cu tratarea aproape bidimensională a volumelor, împrăștierea sensibilă a paletii prin împrumutarea unor îmbinări de culori proprii artei populare

ruse — fapt lesne de constatat îndeosebi în *Boieroaica Morozova* — imprimă picturii lui Surikov o ușoară tendință decorativistă ceși va găsi consonanțe și în opera altor confrăți cum ar fi de pildă Viktor VASNEȚOV (1848—1926).

După ce pînă în 1880 a cochetat cu pictura de gen, Vasnețov s-a consacrat în cele din urmă genului istoric. Dar nu cu probitatea științifică a lui Surikov și mai ales nu pentru a descoperi în epocile trecute analogii cu prezentul și nici idei filozofice. El nu este cronicarul unor evenimente controlabile documentar, ci cîntărețul timpurilor imemoriale ale preistoriei; cu alte cuvinte rapsodul eposului legendar și neguros al poporului său. Faptele, în parte rememorate, în parte imaginate, din tablourile sale, sînt acelea de dincolo de vreme care s-au transmis în «bîline». Dar tocmai acest caracter ambiguu între istorie și legendă le dă un farmec deosebit, o notă de mister. Un cîmp de bătălie ca cel din tabloul *După lupta lui Igor Sviatoslavici cu polovțienii* are darul de a te transpune parcă pe un tărîm din altă lume. Senzația de vechime, de zori ale istoriei, ca și aceea de liniște cosmică te înfioară. Nu există apoi nici o urmă de naturalism în redarea leșurilor celor căzuți. Țesută din fuiorul legendei și al închipuirii, această pînză este epică și lirică deopotrivă. Ea respiră un eroism grandios, de epopee homerică, realitatea fiind proiectată la dimensiuni supranaturale. Acest procedeu de hiperbolizare cuprinde nu numai pe oameni, transformați în «bogatîri», ci și peisajul: stepa sură cu ierburi înalte, vastitatea cerului, orizontul jos, cornul lunii imens și fantastic, văzut parcă de pe altă planetă, în sfîrșit păsările de pradă, adevărate pajure din basme.

«Bogatîrii», *La răspîntie* vin, aduse pe aripile imaginației populare căreia Vasnețov îi găsește expresia plastică corespunzătoare, din același trecut neguros redînd aceeași atmosferă eroică și patriarhală din «Cîntec despre oastea lui Igor». Mai puțin izbutită, fără fiorul poetic al celorlalte ni se pare a fi *Lupta slavilor cu sciții*. În schimb, dînd frîu liber fanteziei sale prodigioase, Vasnețov încalcă deseori hotarele atît de incerte ale istoriei și ne poartă atunci pe tărîmul basmului. Cîteva tablouri pline de poezie și mister reprezintă subiecte din lumea basmelor fără a cădea în simplu ilustraționism.

Covorul fermecat, Trei prințese ale împărăției subpământine sînt asemenea lucrări în care ficțiunea se împletește cu observația realistă într-o remarcabilă țesătură de legendă.

De obicei lucrările din această serie au un pronunțat caracter decorativ și ele se învecinează ca preocupare cu decorația de teatru căreia Vasnețov i se va dedica într-o vreme total. Este și acesta un aspect al creației sale care merită atenție, fantezia debordantă, inclinația pentru visare, cunoașterea amănunțită a folclorului și a artei vechi rusești ca și simțul nedezmințit pentru decorativ ajutîndu-l să repurteze succese ca acela legat de spectacolele cu *Snegurocița*, de Rimski-Korsakov, pentru care execută decoruri și costume la un înalt nivel profesional.

Același interes pentru trecut, pentru valorile artei ruse vechi îi alimentează și strădaniile de a crea un stil modern în pictura murală, plecînd de la pictura rusă a frescelor. Experiențele în această direcție nu i-au izbutit însă decît în parte, la catedrala Vladimirski din Kiev.

Din parcurgerea creației lui Vasnețov rezultă limpede că cel puțin o parte din «peredvijnici» urmează o linie diferită de cea a principalilor protagoniști ai mișcării. Într-atît de diferită, încît către sfîrșitul secolului avea să se producă, așa cum vom vedea, o convergență între diversele orientări, cel puțin în anumite sectoare, cum ar fi decorația de teatru. Marele avînt luat de scenografie în această perioadă în legătură cu dezvoltarea artei spectacolului, în special al aceluia de operă și balet, va mobiliza în adevăr forțe artistice de cele mai diverse tendințe, printre pionieri figurînd și «peredvijnicii» V. Vasnețov și Dmitri POLENOV (1844—1927), alături de unii membri ai grupului «Mir Iskusstva». Dar asupra acestui capitol vom stărui la timpul potrivit. Să reținem doar că prezența lui Polenov printre decoratori, la teatrul lui Sava Mamontov, din Abramțevo, nu era întîmplătoare. Ea corespunde firii pasagere a acestui artist plurivalent care a cultivat pe rînd toate genurile, manifestînd pe deasupra o atare inconsecvență stilistică, încît n-a lipsit mult pentru a putea fi învinuit de eclectism. Spre salvarea sa, coeficientul de originalitate a fost destul de mare la fiecare schimbare de preocupări, iar calitatea artistică, inclusiv sub aspectul tehnic, destul

de bună spre a nu-i periclita reputația de maestru iscusit... Apoi, deși nestatornic, veșnic în căutarea a ceva nou, Polenov dă dovadă de multă seriozitate și probitate profesională; și nu numai profesională; pe plan etic a fost iarăși totdeauna la înălțime. Să amintim că în 1905, când nu mai avea vîrsta entuziasmelor, a făcut dovada unei frumoase ținute cetățenești protestînd împreună cu V. Serov (erau pe atunci amîndoi profesori în Academia reformată între timp) împotriva împușcării demonstranților. Și așa stînd lucrurile să ne mai mire oare că, aflat în străinătate la studii (de unde dealtminteri s'a întors ca și Repin și mulți alții înainte de a-i expira stagiul), putea să picteze asemenea scene de gen ca *Ședința Inter-naționalei*?

Să ne mai mire, de asemenea, faptul că participa ca voluntar pe frontul războiului ruso-turc din 1877, luînd parte activă la operațiile militare, urmărind de aproape viața soldaților și pictîndu-i nu ca batalist, în scene convențional-soleme, ci în ocupațiile prozaice de fiecare zi, înainte și după lupte?

De la asemenea tablouri, tipic « peredvijnice », ca să spunem așa, pînă la compozițiile cu teme religioase, vaste, monumentale, diferite totuși de cele realizate de Ghe sau Kramskoi, distanța este apreciabilă. Nu însă îndeajuns ca să-l poată împiedica pe Polenov să realizeze de pildă *Cristos și femeia adulteră*, o pînză vastă, temeinic documentată sub aspectul atmosferei și al preciziei arhitecturii, costumelor, accesoriilor de epocă; riguros compusă și somptuos pictată, fără să evite însă cu toată nota gravă ce i-o conferă subiectul, caracterul oarecum teatral, specific pentru o anumită pictură academistă, retorică și de efect. Și încă nici asemenea lucrări nu epuizează disponibilitățile artistului care s'a afirmat și ca un bun peisagist, dacă nu cumva peisajul este de fapt adevărata lui vocație. Iată în acest gen una din lucrările sale cele mai populare: este intitulată *Ogradă moscovită* (1878) și se prezintă din toate punctele de vedere ca o lucrare tipică pentru viziunea naturalistă, ca să folosim termenul acordat peisajului care și propune să redea natura necorectată, neidealizată. În primul rînd motivul. Greu de imaginat ceva mai puțin fastuos, mai puțin lipsit de strălucire ca această curte banală din vechea Moscova. Așadar, nu fațadele impunătoare, nu

parcurile, monumentele, nu ruinele evocatoare rețin atenția și interesul pictorului, cum se întâmplase cu peisagiștii clasici sau romantici în epocile anterioare, ci scara de serviciu a orașului, dacă se poate spune așa, adică un colț oarecare dintr-un cartier mărginaș, cu toată harababura de clădiri și obiecte în dezordine ce pot apărea în câmpul vizual într-o asemenea situație. Dar această curte îi este dragă artistului. Ea este locul unde a trăit poate mulți ani. Ea face parte din viața sa. Și dacă îl credem pe Constable că n-a văzut în viața lui un lucru urât, înțelegem ușor și de ce, fără a avea nimic senzațional sau pitoresc — nici măcar acel pitoresc sordid căutat uneori cu ostentație de pictori — motivul ales de Polenov își dezvăluie pentru el și totodată pentru noi o frumusețe frustă și discretă. Discret este de altfel și sentimentul artistului. Un lirism sobru, fără efuziuni; o viziune intimistă; o poezie a cotidianului, a banalului chiar, și totul trăit sincer, cu convingere, liber de orice prejudecată, cum o demonstrează și aspectul proaspăt al picturii realizate, după toate aparențele, în aer liber. Am ales, bineînțeles, pentru exemplificare lucrarea sa cea mai reușită. În altele cum sînt: *Grădina bunicii*, *În parc*, *Eleșteu năpădit de verdeață*, *Vechea moară*, se dovedește mai puțin spontan și mai afectat, motivele însele părînd a fi căutate pentru un pitoresc al lor cam facil. Dar Polenov nu era de fel un inovator în peisajul realist. Cel care se angajase primul pe acest drum fusese Aleksei SAVRASOV (1830—1897).

Punctul de plecare ale acestuia, judecînd după o *Vedere a Kremlinului*, realizată de el în 1851, era acela de interes ferență a viziunii romantice cu cea realistă. Treptat s'a desprins apoi tot mai categoric de felul de a simți al romanticilor, începînd să-și aleagă motive tot mai simple și să le trateze cu veridicitate, fără nici un fel de idealizare, nu însă și fără a-și exprima sentimentul propriu în fața priveliștilor care-l inspiră.

Nu este desigur exclus ca un rol în evoluția sa pe această direcție a apropierii de natură să-l fi avut și contactul cu pictura de peisaj a barbizoniștilor a căror operă are ocazia s'o cunoască în 1862, în timpul unei călătorii la Paris. Oricum, de la prima sa lucrare amintită de noi au trebuit să treacă exact două decenii pînă cînd Savrasov a ajuns la renumitul tablou *Au sosit stăncuțele*, pre-

zentat în 1871 la prima expoziție a «peredvijnicilor». Cu această lucrare, care-i încunună căutările din anii '60, Savrasov pune fără îndoială temelia picturii de peisaj așa cum o înțelegeau și aveau s-o practice artiștii democrați ruși pînă către sfîrșitul secolului.

Sînt mai multe aspecte de discutat pornind de la acest tablou, toate fiind legate de definirea coordonatelor estetice în care el și creațiile ce aveau să-i urmeze s-au situat. Aceste coordonate, dacă ne-am referi la întreaga artă europeană, nu erau de loc noi. Cu Constable în Anglia, cu Școala de la Barbizon în Franța, viziunea realistă sau așa-zis naturalistă în peisaj triumfase pe deplin asupra celei clasiciste și romantice, iar prin Corot, Courbet, Daubigny se ajunsese în pragul a ceea ce avea să fie mișcarea impresionistă.

Deci rușii nu făceau altceva decît să se angajeze cu oarecare întîrziere pe o cale străbătută în mare parte de alții. O vor face însă nu în numele unei mode, ci ca o consecință a dezvoltării organice a picturii ruse în ansamblul ei, deci într-o deplină concordanță cu dezvoltarea tuturor celorlalte genuri.

Atitudinea artistului democrat rus din perioada respectivă în fața naturii, atitudinea lui Savrasov în *Sosirea stăncuțelor*, bunăoară, se definește net chiar în momentul alegerii subiectului. El renunță deopotrivă atît la ficțiunea clasicistă cît și la modul de selectare și de colaborare cu natura al romanticilor, pentru a se opri asupra unuia dintre acele motive simple și lipsite de atracție pe care estetica academistă le respingea din capul locului ca fiind vulgare. Procedînd astfel, Savrasov se conforma preceptelor lui Cernîșevski și de fapt și celor enunțate de Courbet pentru care «Frumosul dăruit de natură este superior tuturor convențiilor inventate de artiști». Așadar, pictorul rus găsește demn de a fi zugrăvit, un colț oarecare din natură. Un pîlc de mesteceni desfrunziți, cîteva căsuțe umile, zaplazuri vechi și dărăpănate, turla unei bisericuțe și stolul păsărilor ce-și caută loc de popas în rămurișul destul de firav. Acesta este motivul, de o simplitate nedisimulată, motiv sărac, obișnuit, banal.

Acesta este motivul dar nu și subiectul tabloului. Pentru ca acesta să se închege, la caracterul democratic al motivului se adaugă și elementul național. Pentru

« peredvijnici » motivele sînt nu numai simple colțuri rustice luate la împlinire (cele citadine sînt evitate în mod consecvent), ci sînt neapărat motive specifice rusești, peisajele realizate trebuind să zugrăvească chipul Rusiei cu tot ce are mai caracteristic, mai tipic.

În sfîrșit, în componența unui asemenea peisaj intră neapărat elementul subiectiv, « peredvijnicii » înțelegînd să contemple natura activ, dînd expresie propriilor emoții în fața ei și nu ca simpli spectatori pasivi. Astfel că peisajul lor dobîndește o vibrație poetică, devine eminentamente liric, intimist ca în cazul lui Savrasov sau, alteori, capătă grandoare epică, devine monumental cum vom constata în opera lui Șişkin. Precum niciodată nu va lipsi din aceste pînze și o încărcătură morală, o anumită tendință. Bineînțeles, tendința nu este nicio dată ostentativă ca în pictura de gen, ci subiacentă, ca în *Sosirea stăncuțelor*, unde o deslușim în admirația pictorului pentru priveliștea respectivă, în dragostea lui de viață, în optimismul stenic ce răzbate din această pînză precum și în modestia și gravitatea sentimentului. Căci există fără îndoială în acest tablou o sobrietate, o măsură în dozarea sentimentului care ferește pe artist să izbucnească în efuziuni lirice. De altfel, nici Savrasov, nici confrății de generație nu se abandonează pînă la uitarea de sine în fața naturii și nici măcar nu cunosc acea spontaneitate a actului creator specifică impresioniștilor. Dimpotrivă, Savrasov gîndește îndelung tabloul și, pe baza unor schițe luate în prealabil în aer liber, compune peisajul în atelier, căci, evident, nu s'a lepădat de prejudecata atît de răspîndită atunci a « finitului în pictură ».

Și dacă totuși pînza sa mai păstrează o certă notă de prospețime, senzația de trezire a naturii, acea atmosferă ambiguă de sfîrșit de iarnă fiind sugerată cu multă vigoare, este pentru că în ciuda tehnicii rudimentare de care uzează, Savrasov rămîne totuși un poet sensibil, implicat sentimental în mișcarea cosmică pe care o contemplă.

Paralel cu această direcție lirică, intimistă a peisajului ce și va afla suprema dezvoltare în opera lui Levitan, « peredvijnicii » au cunoscut și o direcție epică, monumentală. Reprezentantul ei principal a fost Ivan ȘIȘKIN

Și pentru acest artist «frumosul se află în natură», în priveliștile patriei al căror rapsod devine. Și el înțelege să picteze ceea ce vede, fără să idealizeze, fără să imagineze. Dar spre deosebire de Savrasov sau Polenov, el nu se oprește în fața unui motiv oarecare. Ambiția de a crea lucrări monumentale conforme cu ideea sa despre măreția naturii ruse, despre întinderile de necuprins ale țării sale l-a determinat să aleagă motive susceptibile prin ele însele de a produce efect. Bineînțeles, stînci abrupte, piscuri semețe și alte asemenea forme de relief îndrăgite de romantici n-avea unde întîlni în podișul Rusiei centrale; iar să le imagineze, așa cum am spus, nu concepea. De altfel, nefiind tipică pentru zona geografică respectivă, asemenea accidente de relief nici nu i-ar fi servit la crearea portretului pe care-l dorea cît mai veridic al țării sale. Nu i-a rămas să aleagă atunci decît pădurea. Și nu o pădure oarecare, nu un copac la întîmplare, nu pîlcurile de mesteceni firavi, ci masivele păduroase, nesfîrșiții codri de conifere sau de stejar, pădurile surde cu arbori seculari și falnici. El n-are nimic din sentimentul de umilință în fața naturii.

Uneori pătrunde adînc în miezul acestor taigale și privește de aproape trunchiurile viguroase și pline de seve ale copacilor, ca în *Crîng de stejari*, *În desișul codrilor*, alteori își așează șevaletul pe un tăpșan și contemplă vastitatea aceea verde, peste vîrfuri, pînă la orizont unde ea dispare în cețuri albastrii, ca în *Depăr-tări păduroase*, *Pădure de brazi*.

Impresia de semeție și de grandoare domină orice alt sentiment al pictorului, în fața acestor motive. Asemenea imagini sînt fără îndoială stenice, fortifiante și ar fi poate sublime în măreția lor dacă aceasta n-ar fi doar declarativ-retorică, dacă artistului nu i-ar lipsi deo-potrivă voluptatea și fantezia care, orice s-ar spune, nu sînt aproape niciodată la el pe măsura elanului moral inițial. Din păcate, oprindu-se în fața unor motive prin ele însele grandioase, Șișkin nu transgresează natura, n-*o* înnobilează, nu adaugă aproape nimic de la sine, ci se străduiește s-*o* redea cît mai fidel. Rîvna, efortul și răceala obiectivă se afirmă acolo unde lipsește fantezia poetică, vibrația sufletului și temperamentul de artist. Grija de «finit» este, în aceste situații, de-a

dreptul paralizantă și pictorul zugrăvește minuțios detaliile cele mai insignifiante, copacii înfățișați de el asemănându-se cu niște studii dendrologice.

Ne rămîn totuși de la el cîteva excepții cum sînt pînzele amintite și altele cîteva mai modeste, lipsite de grandilocvență (*Dimineața cețoasă*, *Pini luminați de soare*), în care preocuparea sa primordială pare să fie redarea jocului atmosferic al razelor ce străbat în fascicule petulante desișul umed al pădurii privitye contrefourn. Din aceeași categorie fac parte și cîteva peisaje monumentale fără pădure (*Secara*, *Între văi*), unde sentimentul de grandoare este mai sincer, mai adînc trăit.

S-ar putea spune în concluzie că Șişkin rămîne destul de rob al naturii. El nu stăpînește, nu surprinde și nu redă chintesența poetică, rămînînd oarecum la suprafața lucrurilor. Abia Levitan va reuși să transfigureze realitatea și să ne dea echivalentul ei poetic în culori, ceea ce și explică popularitatea incomparabil mai mare a lui Șişkin, înțeles și de acele categorii ale publicului care n-au pregătirea sau nu sînt dispuse să facă efortul de a se ridica la înțelegerea picturii lui Levitan.

Incomparabil mai profund decît Șişkin, simte și redă frumusețea peisajului rusesc Arhip KUINDJI (1842—1910), un grec de origine, născut în Crimeea și care, în ciuda unui temperament de meridional, și-a cucerit o meritată faimă din zugrăvirea peisajului aspru și sălbatic al nordului. De altfel, în sufletul acestui artist se înfruntă două tendințe opuse care-l stăpînesc pe rînd. El este cînd expansiv și sentimental pînă la frivolitate, cînd, dimpotrivă, reținut și grav.

În primul caz se comportă ca un romantic. Deși alege motive prin natura lor simple, le poetizează ostentativ uzînd de unele efecte funambulești. Tabloul *Noapte cu lună pe Nipru*, de pildă, reprezintă o adevărată arie de bravură în istoria picturii, ambiția lui Kuindji fiind să creeze o iluzie optică perfectă. Și trebuie să recunoaștem că a reușit. Cu ajutorul unor contraste puternice între bitumuri și citron, a dobîndit intensități de ton aproape fosforescente cu care crează un « efect » de noapte așa cum doar într-un planetarium se mai poate produce pe cale artificială.

Aceeași propensiune pentru feeric, pentru peisajul vespéral se manifestă și în *Noapte ucraineană*, în *Apus în stepă*, în *Nocturnă*, iar în cîteva alte peisaje, ca *După furtună* sau *Crîngul de mesteceni*, în locul efectelor de noapte, urmărește să redea efecte atmosferice neobișnuite, stranii, folosind pentru asta juxtapunerea complementelor în primul caz și proiectarea pe un fundal luminos a unor forme contrastante ce apar ca niște elemente decupate, de butaforie, în al doilea caz. Asemenea căutări devenite pe alocuri scop în sine reușesc săl împingă uneori pe Kuindji spre o latură de senzațional ieftin pe care se biziue, din păcate, într-o bună măsură popularitatea sa.

Nu înseamnă însă că nu este prezentă în lucrările menționate și o emoție sinceră, iar cînd această emoție este exprimată cu mai multă discreție, fără alămuri gălăgioase, fără trucaje, rezultatul îl avem în peisaje ca *Niprul dimineața* și *Stepa înflorită*, redată cu multă sobrietate și economie de mijloace. Dar cînd pictează astfel, putem fi siguri că a învins în natura artistului cealaltă tendință, mai potolită. Așa se comportă, în orice caz totdeauna atunci cînd pictează ținuturile nordice ale Rusiei. Rămînînd același liric impenitent, el devine de astă dată mai concentrat și mai sobru în expresie. De unde ne-am fi putut aștepta să se lase sedus de nu știu ce fenomene exotice de genul aureolei boreale, constatăm că îl preocupă motivele cele mai obișnuite ale ținuturilor subarctice: vegetația scundă, lacurile și mai ales cerurile plumburii. Dar cu ce reținută forță, cu ce gravitate transpune el pe pînză imaginea monumentală, în sălbăticia ei geologică, a acestor locuri! Cu ce capacitate de sinteză compune irepetabila lor arhitectură și cît de bogată este gama tonală de griuri în care sînt menținute peisaje ca: *Lacul Ladoga*, *Pe insula Valaam*, *Nordul!*

Un loc de seamă în pictura de peisaj din deceniile de vîrf ale activității « peredviĭnicilor » îi revine lui Fiodor VASILIEV (1850—1873). Este cu atît mai demnă de atenție și admirație opera acestui excepțional artist cu cît timpul ce i-a trebuit pentru făurirea ei a fost extrem de redus, pictorul sfîrșindu-se din viață la vîrsta de douăzeci și trei de ani. Firește speculațiile de natură să presupună ce ar fi putut deveni opera sa dacă evoluția

ei n-ar fi fost curmată brusc, nu-și au rostul. Un lucru apare cert: prin coordonatele ei majore, creația lui Vasiliev se înscrie cu desăvârșire pe linia tradiției lui Savrasov, fiind un fel de verigă între acesta și Levitan. Și mai este de remarcat ceva. Deși pictorul murea de tuberculoză, prevăzându-și cu mult înainte sfârșitul, nici o umbră de tristețe, nici o notă elegiacă nu răzbate în tablourile sale cu toate că, eminentamente liric, peisajul său presupune o participare afectivă directă dintre cele mai active. Este și acesta un semn distinct pentru arta «peredvijnicilor» care nu-și îngăduie să dea expresie doar unor stări de spirit individualiste, ci și celor obștești, măcar că timbrul personalității unui artist sau a altuia se imprimă adânc operei. Rezultă și de aici că Vasiliev este un reprezentant tipic al mișcării «peredvijnicilor». Motivele alese de el ca și semnificația socială ce le-o imprimă vin doar s-o confirme. În definitiv ce pictează el? Aspecte rustice dintre cele mai obișnuite, cărora caută să le descifreze frumusețea frustă. Uneori își face apariția un sălaș omenesc în peisajele lui, alteori o ființă omenească, dar și când asemenea elemente absentează, operele nu sînt mai puțin pătrunse de prezența umană. În *Dezgheșul*, *Lunca jilavă*, *Drumul prin pădure* sau *Înainte de ploaie*, Vasiliev se dovedește un poet sensibil și plin de har. El pătrunde adânc în viața naturii, îi simte pulsul, sesizează schimbările atmosferice, deslușește bogăția de nuanțe și transpune totul pe pînză cu o siguranță ce atestă deopotrivă temperament și un solid meșteșug. Limbajul său poetic îl formează tonurile și semitonurile, trecerile de la umbră la lumină, armonizarea petelor de culoare. Fără să renunțe apoi la finisare, el nu face niciodată excese ca Șişkin. Departe de a fi seacă, uscată ca la cel din urmă, maniera sa este liberă, fremătătoare, psata succulentă, iar tabloul în întregul său este pătruns de generozitate și optimism.

În cadrul mișcării «peredvijnicilor» sau apropiați acestora prin orientarea lor realistă și democratică, mai activează și alți peisagiști în perioada studiată. În afară de Apolinari VASNEȚOV (1856—1938) care-și propune să reconstituie pe baze arheologice peisajul vechilor orașe rusești, în special al Moscovei, așa cum arăta ea în evul mediu, nume ca Mihail KLODT

(1832—1902), Aleksei BOGOLIUBOV (1824—1896), Lev LAGORIO (1827—1905) ar putea fi reținute așa cum ar putea fi reținut și faptul că o susținută activitate desfășoară acum, cu mijloace deja analizate de noi, Aivazovski. Niciunul dintre cei citați nu aduc însă contribuții notabile și ce ne-ar rămîne de făcut ar fi să analizăm opera celui mai de seamă peisagist rus, Levitan. Acest artist a aderat în adevăr la mișcarea « peredvijnicilor », participînd cu destulă regularitate la expozițiile lor și, de obicei, mulți cercetători îl includ fără nici o rezervă grupului, tratîndu-l ca atare. În ceea ce ne privește, considerăm că, exceptînd lucrările din primii ani următori debutului, opera lui Levitan depășește cu mult limitele estetice ale mișcării „peredvijnice”. Fiind mult mai tînăr decît artiștii de care ne-am ocupat, activitatea sa de apogeu coincide cu ultimul deceniu al secolului, prin urmare cu perioada de criză a mișcării, cînd principalii ei corifei creaseră deja operele lor esențiale, iar unii încep chiar să părăsească Asociația, orientîndu-se spre alte grupări.

Din considerentele arătate, ni se pare mai judicios ca Levitan să fie tratat în capitolul următor ca un artist care, asemenea lui Serov, lui Vrubel, lui Nesterov și altora, marchează prin creația sa o altă etapă, calitativ nouă, în evoluția picturii ruse. Nu ne vom opri deci asupra sa decît după ce vom fi cercetat cadrul istoric social și cultural în care se desfășoară procesul artistic atît de complicat de la confluența celor două veacuri.

CURENTELE DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI DIN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI XX (realismul, impresionismul, « Mir iskusstva », simbolismul, expresionismul, cubo-futurismul, lucismul, suprematismul, constructivismul. . .)

Este un lucru îndeobște știut, relevant și de literatura sovietică de specialitate ⁸², că pictura rusă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele două decenii ale secolului nostru n-a fost cercetată îndeajuns în trecut. Pînă nu de mult această perioadă era adesea expedită prin formule simpliste, stereotipe, luminîndu-se doar cîteva din multiplele fațete ale unui fenomen de o deosebită complexitate.

Din această cauză, asupra unei bune părți din pictura rusă a primelor două decenii din secolul nostru mai stăruie încă un vâl neguros. Cei drept, în ultima vreme acest vâl a început să se destrame, cercetătorii sovietici, alături de cei din alte țări, angajîndu-se în efectuarea unei analize tot mai aprofundate, mai comprehensive și mai nuanțate a fenomenului.

Firește, cercetările în curs, vizînd punerea în valoare a întregii moșteniri artistice din perioada studiată n-au dus încă la concluzii definitive, această acțiune complexă fiind îngreuiată și de probleme de ordin metodologic. Cum remarcă pe bună dreptate D. Sarabianov, perioada primelor două decenii ale secolului nostru apare unor cercetători ca « un fel de început îndoielnic pe drumul creator al artistului (studiat), început ce se cere, chipurile, cu vremea depășit ». Și Sarabianov vede și pricina acestei atitudini careși « are rădăcinile — potrivit opiniei sale — în înțelegerea unilaterală, îngustă a realismului, ce a domnit în anii 1940—60, înțelegere ce nu a fost pe deplin abolită nici pînă în zilele noastre » ⁸³.

Sînt necesare deci mari eforturi încă și nu numai pentru studierea patrimoniului muzeal sau pentru despuierea materialului de arhivă, ci și pentru învingerea unor prejudecăți și depășirea unor fixații, condiție esențială în făurirea sintezelor preconizate.

Există însă de pe acum premise care să ne îngăduie a schița fie și numai în linii mari tabloul picturii ruse din intervalul de timp amintit.

Cum știm, la începutul acestui interval, Rusia pășește în etapa imperialistă a dezvoltării sale. Mișcarea revoluționară de eliberare intră în faza proletară — potrivit cronologizării făcute de Lenin —, fază în care, unindu-se cu teoria marxistă, mișcarea spontană a proletariatului se organizează în partidul comunist, forță de șoc ce va pregăti și înfăptui asaltul victorios din Octombrie 1917. Dar proletariatul nu este singura forță social-politică pe scena foarte agitată a luptei de clasă din perioada analizată. Marea masă țărănească, în ciuda înfrîngerii suferite de exponenții ei, narodnicii, imprimă și ea mișcării de eliberare socială trăsături specifice. O altă particularitate caracteristică pentru etapa dezvoltării imperialismului în Rusia, particularitate menită să complice într-o măsură apreciabilă raportul de forțe din această țară, o constituie puternicele rămășițe feudale. De fapt, trecerea Rusiei la imperialism s-a făcut fără ca burghezia să fi preluat puterea politică. Ceea ce n-a împiedicat-o totuși pe aceasta — așa cum arată Lenin — să devină reacționară înainte de a accede la conducerea statului. În sfîrșit asuprirea națională ca și cele două războaie (ruso-japonez din 1904—1905 și primul război mondial) vin să agraveze și mai mult criza acută prin care trece societatea rusă. De aici acel ghem de contradicții ireductibile, acel caleidoscop de tendințe și de direcții ce fac atît de anevoioasă cercetarea perioadei respective. Căci bineînțeles, din sfera socialului, contradicțiile se extind în cea a suprastructurii. Apriga luptă social-politică antrenează o luptă nu mai puțin acerbă în cîmpul ideilor. În sfera ideologicului, a esteticului, a practicii artistice apar contradicții acute.

Sugestii prețioase pentru orientarea cercetătorului în trasarea unor delimitări cu rostul de a sistematiza, a explica și în ultimă instanță a valorifica sub toate aspectele fenomenul cercetat, a dat Lenin în referirile sale la

existența « celor două culturi ». Tot Lenin a atras însă atenția că « cele două culturi » din sînul societății împărțite în clase nu se află în stare pură, delimitate tranșant. Așadar nici în pictura rusă de la confluența celor două secole nu vom întîlni, așa cum în mod arbitrar și dogmatic s-a încercat a se stabili în trecut, doar artiști progresiști pe de o parte și artiști « decadenti », « reacționari » pe de alta. Oricît am simplifica lucrurile, ele nu pot încăpea într-o asemenea schemă și, la o analiză atentă, tabloul se înfățișează mult mai bogat în nuanțe. Există bunăoară manifestări negative, trăsături retrograde, mistice în activitatea unor grupări progresiste și, dimpotrivă, apar calități indiscutabile, inclusiv sub aspect etico-social, în activitatea unor grupări de tendință retrogradă. De altfel ar fi și de mirare să nu se întîmple așa acum cînd grupările se constituie și se desfac într-un ritm amețitor; cînd artiștii trec atît de ușor dintr-o tabără în alta, iar principiile în jurul cărora se grupează sînt atît de labile.

Ceea ce este mai curios, dar nu și mai puțin adevărat, unele contradicții se constată foarte des în conștiința unuia și aceluiași artist, deci și în opera lui, avangarda și decadența manifestîndu-se împreună împletite într-un tot indisolubil.

Și totuși, poate tocmai din pricina confuziei generale și a absenței unor direcții statornice bine definite, se manifestă în această perioadă o nepotolită nevoie de autodefinire, de confruntare. De aici puzderia de asociații cu avalanșa lor de manifeste; de aici mania cluburilor, a saloanelor literare și de artă, a expozițiilor și tot de aici căutările frenetice în domeniul modalității de expresie, goana după originalitate, marea diversitate de stiluri.

Nu încapе îndoială că există, în toată această neostenită agitație, și multă reclamă, ca și voința de a șoca, de a epata publicul în cel mai nedisimulat spirit de concurență. Căci arta, devenind tot mai mult o marfă, creatorul ei intră în luptă pentru cîștigarea publicului. Pe de altă parte, cum constată Sternin, « gusturile și înclinațiile publicului au devenit o forță absolut reală care acționează și ea asupra creației »⁸⁴. O serie de colecționari aparținînd marii burghezii desfășoară acum o vie activitate.

Caracteristică este și întărirea schimbului de valori artistice cu străinătatea, în special cu Franța, dar și cu țările scandinave, cu Germania. Numai într-o scurtă perioadă de patru ani (1896—1899) arta franceză a fost prezentată la Moscova și Petersburg de patru ori, iar în 1906, o amplă expoziție de artă rusă este organizată la Paris. După această dată participarea pictorilor francezi și germani la expozițiile din Rusia și a pictorilor ruși la expozițiile străine devine un fenomen obișnuit, aceste manifestări reprezentând, împreună cu turneele Baletelor ruse, un factor hotărâtor în circulația de valori dintre cele două zone ale Europei.

Un factor important îl prezintă călătoriile pe care le întreprind acum într-un sens și în altul diferite personalități ale vieții culturale. Voiajul lui Matisse la Moscova, în 1911, la invitația colecționarului Șciukin și răsunătoarele turnee făcute de Marinetti, în 1910 și 1914, în Rusia, sînt destul de edificatoare în această privință, ca să nu mai vorbim de frecvențele călătorii și de îndelungatele sejururi ale artiștilor ruși în Apus și în special în Franța. Departe de a mai privi indiferenți la experiențele școlii Parisului și de a tînji să se întoarcă în țară, cum a fost cazul cu compatrioții lor din generația anterioară (un Perov, un Repin, un Polenov), pictorii din perioada la care ne referim privesc cu interes noile curenți din arta apuseană și depun eforturi spre a-și sincroniza căutările cu ale acestora.

O atare deschidere largă spre arta occidentală intervenită după o perioadă de autoizolare relativă cultivată de „peredvijnici“ (citește slavofili) și-a avut, firește, urmările ei pozitive, fără a se putea evita însă și anumite excese. Ceea ce și explică într-un fel unele întrebări patetice puse sub formă de alternativă în presa de specialitate a vremii, și ea foarte activă, de altfel: « Occidentalism sau slavofilism? », « Național sau cosmopolitism? », « Decadență sau renaștere? »

Dar cea mai importantă alternativă care preocupă mințile artiștilor este exprimată în antinomia artă socială — artă « liberă ». Întîlnim în această privință o multitudine de tendințe, de la cele teziste, « utilitariste », pînă la cele care revendică autonomia esteticului, disocierea lui de politic, de etic și etnic.

Ca detașament situat în trecut în fruntea democrației și progresului, Asociația « peredvijnicilor », de pildă, traversează acum o adîncă criză organizatorică și ideologică deopotrivă. Membrii ei nu mai formează nici pe departe o forță monolită. Și în timp ce unii dintre vîrstnici o părăsesc pur și simplu, alții devin conservatori eșuînd în ilustrativism banal sau într-o artă de salon ceși propune să concureze cu cea a academiștilor. Oricum, profundul patos de odinioară a dispărut. Epigonismul, notele minore, naturalismul plat, subiectele picante sau chic iată ceea ce caracterizează multe producții ale « peredvijnicilor » de la sfîrșitul secolului.

Aderă, cei drept, la mișcare și forțe tinere, artiști inovatori, purtători ai unui suflu proaspăt ca Levitan, Serov, Arhipov, S. Ivanov, Kasatkin ș.a. Primenind limbajul plastic, perfecționînd mijloacele de expresie, ei rămîn totodată credincioși tradiției democratice și se consideră angajați în vîltoarea realităților sociale. Drumul multor tineri este însă, în general, foarte sinuos și trecerea dintr-o grupare în alta, adeziunile și renegările sînt întîmplări frecvente. Astfel că anumite gesturi de contestare a mișcării « peredvijnicilor » pornesc la un moment dat chiar din sînul Asociației. Povestea e veche: unei secesiuni, cînd, cu trecerea vremii foștii dizidenți devin conservatori și conformiști, îi urmează altă secesiune; istoria artei din ultima sută de ani a cunoscut multe astfel de situații.

În Rusia tonul lău dat în 1893 mai mulți tineri care au înființat « Asociația moscovită a artiștilor ». Aceștia nu s-au ridicat împotriva realismului, deci a principiilor estetice ale « peredvijnicilor », ci doar împotriva unor tendințe de închistare manifestate de cei din urmă, atacînd mai ales verismul plat și obediența exagerată față de subiect.

Abia mai tîrziu se coagulează un grup mai radical în opoziția sa față de ideile estetice democratice-revoluționare ale « peredvijnicilor. » Grupul propriu-zis ca și mișcarea căreia el îi va da ființă se va chema, după numele revistei pe care o patronează, « Mir iskusstva » (Lumea artei) și va avea, în istoria picturii ruse, un rol de prim rang.

O caracteristică principală a curenților și tendințelor artistice apărute la hotarul dintre cele două veacuri

este apolitismul care cuprinde o mare parte a intelectualității ruse ca urmare a dezamăgirii provocate, printre altele, de înfrîngerile suferite de narodnicism. Criza de conștiință, criza încrederii în vechile idealuri și valori ca: umanism, frumusețe, democratism etc... cuprinde nu numai pături ale intelectualității liberale, ci chiar și unele pături radicale. Rămasă fără busolă sigură, fără idealuri, această *intelighenția* va rătăci multă vreme prin noianul de evenimente ce marchează epoca, fără a lua atitudini politice clare. Dar bineînțeles, chiar cînd nu împărtășește vederi progresiste, tînăra generație nu dă dovadă nici de atașament față de ordinea socială existentă. Dimpotrivă, aceasta îi provoacă dezgust îndepărtînd-o de problemele acute ale contemporaneității. Aici și rezidă de fapt una din contradicțiile ce caracterizează ideologia unor grupări ca « Mir iskusstva », « Trandafirul albastru », « Valetul de caro » ș.a. pentru că antipatia adeptilor acestor organizații față de prezentul ignobil dominat de legea capitalului, de poliție și samavolnicie ca și de « bunul gust » al filistinului, nu se mai transformă în protest, act de acuzare și revoltă, ca în trecut, ci se convertește în diverse forme de evazionism: de la paseismul și estetismul aristocrat al « miriskusnicilor », la experiențele uneori gratuite ale curentelor extremiste.

Sub lozinca libertății de creație, multe grupări vor milita deschis pentru autonomia esteticului și vor denunța ca incompatibilă cu arta orice implicare a artistului în experiențele social-politice.

Însuși un artist ca Repin, purtătorul de drapel al artei democratice din deceniile anterioare, este în căutarea unei formule artistice care să excludă « tendențiozitatea ».

Autorul *Edecarilor* abjură poziția sa profund angajată din trecut susținînd acum că principala virtute a artei este inclusă în ea însăși. El reclamă libertate deplină pentru « arta ca artă », expurgată de orice îndatoriri sociale deși, e drept, se arată necruțător și față de curentele moderniste, în speță față de simbolism, iar gestul său de eliberare este îndreptat mai cu seamă împotriva normelor coercitive impuse de « sacul cu bani ». O dovedește de fapt în practică rămînînd în fond atașat picturii realiste. Campania sa, în presă, în favoarea

independenței artistului rămîne totuși simptomatică și ea aruncă o lumină clară asupra caracterului contradictoriu al mișcării de idei în condițiile de efervescentă și de confuzie din perioada analizată.

Dealtminteri, toate teoriile care negau determinismul social militînd pentru arta deasupra claselor erau mistificatoare, ele reducîndu-se în esență la repetarea vechiului slogan al « artei pentru artă ». Așadar, oricît de adevărate puteau părea țelurile spre care tindeau diferiți esteti (« sfera frumuseții pure », « arta — revelație divină », « înaltul adevăr », « arta pură », « noua mitologie », « sensibilitatea absenței obiectului » etc . . .) noile lor teorii estetizante nu puteau să-și ascundă inconsistența și lipsa de viabilitate întrucît, cum a arătat Lenin, a trăi în societate și a fi liber de ea, nu se poate. Cel puțin sub acest aspect, deci, « revoluția estetică » din primele decenii ale secolului al XX-lea a avut un caracter utopic, ea purtînd pecetea răzvrătirii anarhiste.

Numai că înșiși partizanii unei astfel de estetici idealiste se dezmint de multe ori în practică. Iar dacă nu înțeleg să se angajeze activ și în slujba progresului social, decît cu excepția unora și doar în momente de vîrf ale luptelor social-politice, reprezentanții curenților artistice de avangardă au contribuit într-o măsură mare la progresul tehnic, la impunerea unor genuri și a unei viziuni noi. Este știut că, în ciuda rolului progresist jucat de « peredvijnici » pe plan civic, mișcarea lor social-istoricistă a neglijat forma marcînd un adevărat hiatus stilistic.

Nu-i vorba, tendința firească spre mai multă lumină, spre un colorit mai viu, mai bogat a cunoscut în mod sporadic și în trecut unele momente de interes sporit. Dar stadiul « non-finitului », pictura liberă în culori pure, plein airul, tendințele decorativiste etc . . . vor primi drept de cetate abia la sfîrșitul secolului. Pentru mulți artiști dorința de a crea un « mare stil » investit cu trăsături monumentale și beneficiind de toate cuceririle tehnice este acum în directă legătură cu tendința la fel de manifestă de a elibera arta de îndatoririle social-politice.

Începutul în această direcție s-a manifestat prin tendința spre laconism, renunțarea la narațiune și la verism, prin adoptarea unor forme de expresie mai sugestive,

mai subtile. În genul istoric de pildă, s'a renunțat la dramă, la zugrăvirea evenimentelor cruciale, a conflictelor și a personalităților politice, pentru ca trecutul să fie evocat în ipostaza sa de toate zilele; nu în compoziții clasice organizate după vechile scheme, ci făcându-se uz de asimetrie, de fragmentarism, de unghiuri inedite, de virtuțile decorative ale liniilor și culorilor.

Pe plan organizatoric, un moment important are loc în anul 1903 când cele mai viabile forțe ale picturii ruse își dau mâna pentru a se constitui într-o puternică organizație denumită « Uniunea artiștilor ruși ». Precedată de așa-zisele expoziții ale celor « 36 » din 1901 și 1902 la care participă deopotrivă « peredvijnicii », « miriskusnicii » și alți artiști independenți, « Uniunea artiștilor ruși » nu va avea o platformă ideologică, obiectivele ei fiind mai mult de ordin organizatoric⁸⁵. Se va vedea aceasta, mai ales cu prilejul evenimentelor revoluționare din 1905, când artiștii au reacționat în cele mai diverse chipuri: de la indiferență și nervozitate (Benois, Somov) și pînă la revoltă și protest manifestate fie în scris, fie prin participare directă, în stradă, la evenimentele revoluționare, fie, în sfîrșit, prin operă — îndeosebi grafică satirică (Bakst, Serov, Dobujinski). Este cunoscută, printre alte luări de atitudine, scrisoarea chemare semnată în 1905, după « duminica sîngeroasă » de la Petersburg, de către Repin, Serov, Polenov, Kasatkin, Arhipov, Ostrouhov ș.a. « Putem noi artiștii — se întrebau autorii scrisorii — să rămînem martori pasivi a ceea ce s'a întîmplat în jurul nostru, ignorînd tabloul tragic al realității și, rupti de viață, să ne ocupăm doar de problemele tehnice ale artei? » Nu, a fost răspunsul celor mai mulți pictori ruși care au luat atitudine fățișă împotriva violenței brutale a aparatului represiv țarist. Pentru alții însă, revoluția, apoi înfrîngerea ei și teroarea ce i'a urmat au însemnat o adevărată prăbușire în haos și marasm.

Se știe ce derută s'a creat în filozofie și cu cîtă vehemență a combătut Lenin fervoarea mistică a « căutătorilor de Dumnezeu » (« Materialism și empiriocriticism »), necruțîndu-l nici chiar pe Maxim Gorki pentru unele rătăcirii. De fapt, chiar acesta din urmă recunoștea mai tîrziu că după revoluția din 1905 a urmat « cel mai rușinos și mai sfruntat deceniu din istoria intelectualilor ruși »⁸⁶.

O mare confuzie se instaurează în literatură unde nume ca acelea ale lui Briusov, Maiakovski, Blok, Balmont, Belîi, abia răzbat din vălmăşagul de curenţi şi tendinţe contradictorii ce caracterizează epoca. Simbolismul, acmeismul, imagismul, futurismul sînt curenţele literare principale ale epocii.

Tabloul nu este, bineînţeles, altul nici în ceea ce priveşte pictura. Dezamăgiţi de înfrîngerea revoluţiei din 1905, artiştii ruşi s-au văzut pentru prima oară în situaţia « blestemăţilor » din Apus. Zguduiţi de evenimente, cu visele năruite, ei s-au îndreptat către doctrine nihiliste, mistice, pesimiste, sau către avangardă. Simbolism, futurism, cubism, lucism (raionism), vibrism, serenism, planism, exarcerbism, suprematism, constructivism. . ., de la negarea realismului secolului al XIX-lea, în artă, şi pînă la negarea artei însăşi — toate aceste « isme » se succed vertiginos sau coexistă într-un spirit de vie emulaţie de-a lungul a mai bine de un deceniu, timp în care tot mai rare devin rîndurile puternicei şcoli realist-critice de odinioară.

Există o efervescenţă spirituală pe toate planurile, fără îndoială. Dar în căutările febrile ale acestei intelectualităţi ruse cuprinse de anxietate şi panică, unii literaţi şi artiştii pierzîndu-şi speranţele şi iluziile, au senzaţia că se află pe o corabie ce se scufundă. Cu presimţirea tragică a unei iminente catastrofe, ei se lasă pradă angoasei, se retrag în individualism exacerbat, caută să evadeze. Vechile valori îşi pierd în ochii lor semnificaţiile devenind de-a dreptul rizibile, contestabile. Totul li se pare precar, supus destrămării şi pieirii. Contestarea prezentului, repudierea trecutului, refuzul tradiţiei devin stări de conştiinţă curenţe.

În locul lumii care se prăbuşeşte, optimiştii imaginează alte lumi mai bune, mai drepte. Dezabuzaţii se grăbesc însă doar să distrugă vechiul edificiu, supralicitînd, negînd şi blamînd totul. Extremişti, voindu-se cu orice preţ în frunte, adică în avans faţă de francezi şi germani, cîţiva pictori ruşi vor împinge pînă la ultimele consecinţe tendinţele formaliste.

Urmează doar ca în acest tablou exultant şi deprimant deopotrivă să fie distinse liniile de forţă ale unei dezvoltări artistice originale şi viabile care se înscrie tendinţei fireşti a artei moderne universale. Nu încapе îndoială

că avangarda rusă se dezvoltă în această perioadă în pas cu cea din apusul Europei, creîndu-se pentru prima oară, între cele două zone artistice, atît osmoza necesară cît și o perfectă sincronizare. Încercînd să explice fenomenul apariției avangardei, în general, A. Lunacearski scria încă din anii primei revoluții ruse: « Tine rețea, setea de viață, sărăcia lucie și insatisfacția continuă, starea de „respins“ de care celor sătui nu le pasă, speranța cutezătoare de a-i cuceri pe aceștia cu originalitatea talentului, concurența turbată a acestor talente și goana nebună după această originalitate — iată ele, mințile acelui laborator în care s-a plămădit cea mai nouă artă cu pesimismul ei amar, cu fanteziile ei neguroase sau cu luminoasele visuri și cu neîndoielnicele ei căutări atît tehnice cît și de idei »⁸⁷. Și în adevăr, așa cum arată și Mario de Micheli, « Experiențele extreme ale decadentismului occidental se dezvoltă atunci cu o repeziciune de necrezut în Rusia și dau viață tentativelor celor mai disperate, individualismului celui mai exasperat, jocurilor intelectuale și alchimiilor estetice celor mai riscante. Astfel în acest climat înmugurește și crește în scurtă vreme sîmburele avangărzii, împletindu-și ramurile cu vegetația decadentă »⁸⁸.

Avangarda rusă face și cîțiva pași pe tărîm organizatoric. « Trandafirul albastru » (*Golubaia roza*), « Valetul de caro » (*Bubnovîi valet*), « Coadă de măgar » (*Oslinnîi hvost*) sînt printre organizațiile mai importante care-și desfășoară activitatea după 1907, toate avînd moderații și extremiștii lor, reviste și expoziții proprii. Așadar, o multitudine de tendințe, de curente, de grupări, o activitate creatoare și organizatorică febrilă, o diversitate fără precedent de genuri, de tehnici, de maniere și stiluri, practicate de personalități artistice dintre cele mai proeminente, acesta este tabloul mozaicat al picturii ruse de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele două decenii ale secolului nostru.

Un tablou prea complicat, desigur, pentru a se preta la o riguroasă sistematizare. De aceea, nici unul dintre criteriile uzitate nu poate opera destul de eficient. Dacă ar fi să abordăm, de pildă, fenomenul din punct de vedere strict cronologic, coexistența simultană a unor elemente tradiționaliste sau chiar de involuție cu

fenomene ce devansează cursul evolutiv general ne-ar conduce fără îndoială la o fărîmițare și confuzie inacceptabile. O etalare a materialului factic nu se poate axa de asemenea nici pe grupările artistice existente, deoarece acestea au de multe ori caracter aleator și efemer, aderența la ele fiind doar o formalitate. Este, în sfîrșit, aproape imposibilă o sistematizare pe genuri. În primul rînd pentru că majoritatea artiștilor cultivă cu același interes mai multe genuri, iar în al doilea, pentru că acestea încep să se întrepătrundă. Pe măsură ce vechiul vocabular de forme este abolit, se constată a fi din ce în ce mai greu de deosebit o scenă istorică de una de gen, pe aceasta din urmă de un peisaj sau de un portret; natura moartă de un interior, panoul decorativ de pictura de șevalet, schița sau simplul studiu de tabloul definitiv ș.a.m.d.

În această situație este esențial să ținem seamă de toate criteriile amintite, ca și de altele secundare, în măsura în care ele pot servi la schițarea unui cadru general, a unei direcții de evoluție, la conturarea unor tendințe și, bineînțeles, la desprinderea unor judecăți de valoare. Este firesc în atari condiții să începem cu pictorii cei mai fideli tradițiilor din etapa anterioară. Cu atît mai mult cu cît ei fac parte din tînăra generație a « peredvijnicilor », au predilecție pentru pictura de gen sau tabloul istoric, iar înscrierea creației lor în timp nu violentează grav nici desfășurarea cronologică firească. Deși trăsături originale incontestabile conferă personalitate distinctă unor pictori ca Serghei Korovin, Kasatkin, Arhipov, Serghei Ivanov, Riabușkin, Maliavin, Serebriakova ș.a., în opera lor se remarcă și unele coordonate comune. Mai întîi o concepție democratică asupra realităților sociale, o atitudine activă față de evenimente. Tematic, pe lîngă proletariat și luptele sale care cîștigă tot mai mult teren, în preocupările multor artiști, tot problema țărănească reține de fapt cel mai mult atenția grupului menționat. Dar atașamentul și simpatia față de țărani nu-și mai găsește ca odinioară expresie în redarea unor conflicte dramatice. De pe social accentul este trecut acum pe etnic. Ceea ce interesează sînt acum nu atît relațiile sociale, cît obiceiurile populare, folclorul, virtuțile estetice ale artei țărănești ca determinante ale unui specific național, căci paralel cu căutarea

unui « mare stil » ce devine ambiția majorității artiștilor, se urmărește cu înfrigurare a se pune de acord acest stil cu ceea ce este mai specific națiunii ruse. În căutarea specificului național, se face apel la formele patriarhale de viață ale țăranimii și, bineînțeles, la religie, văzându-se uneori în religia pravoslavnică unul din elementele cele mai specific rusești.

Acest curs este urmat nu numai de pictura de gen, ci și de compoziția istorică. Renunțând la eroi, la personalitățile istorice și la evenimentele semnificative, ea se rezumă la zugrăvirea vieții de toate zilele a natului de rînd din epoca feudală. O anumită nostalgie față de trecut și de formele patriarhale de viață, în planul sentimentului, decorativism, folclorism, colorit viu, prospețime, expresivitate, plein air-ism, în planul formei — iată corolarul interesului arătat de noua generație căutărilor din domeniul specificului național.

Fără să contrazică nici una din afirmațiile făcute mai sus, Serghei KOROVIN (1858—1908) se simte încă destul de legat de metoda « peredvijnicilor » pentru a nu-i fi greu să se oprească și asupra unor aspecte sociale din satul contemporan. *Obștea sătească* (Na miru) reprezintă un document care atestă pregnant și convingător stratificarea socială din sînul țăranimii în ajunul marilor răcoale. În alte tablouri însă, cum sînt *La drum*, *Spre racla preafericitului Serghie*, *Spre troiță*, nota socială dispare. Țăranii sînt văzuți într-o ipostază oarecum inedită, aceea de pelerini străbătînd zeci de verste spre locuri repute ca « sfînte », fie pentru a se tămădui, fie spre a ispăși « păcate » doar de ei știute.

Deși semnificația istorico-socială a acestor tablouri nu este de neglijat, ținînd seamă de răspîndirea în Rusia acelei vremi a unui soi de hagialic ca cel zugrăvit în tablourile amintite, Korovin pune aici accentul pe un specific național exterior. În costume, în tipologie, în peisaj, ca și în expresia de pe chipurile protagoniștilor animate de speranța în izbăvire, pictorul vede trăsături definitorii ale specificului rus.

Zugrăvirii vieții țărănești văzute sub aspectele ei « permanente », în afara unor conflicte de clasă, îi consacră cea mai mare parte a operei și Abram ARHIPOV (1862—1930). Fiu de țăran, el cunoaște viața de toate zilele a satului și trăiește sincer frumusețea ei frustă,

plină de bucurii mărunte, izvorâte din contactul permanent cu natura. Fără să exalte aceste bucurii, Arhipov le găsește un echivalent plastic adecvat. Optimismul robust, dragostea de viață sînt exprimate de el direct, prin firescul motivelor alese, luate ca la întîmplare, prin spațiul acordat peisajului folosit drept catalizator.

Dar mulțumirea și echilibrul sufletească pe care le încearcă în fața unor motive ca cele zugrăvite în *Au pornit ghețurile*, *La întoarcere*, *Pe râul Oka*, nu sînt singurele sale stări sufletești. Cînd, după 1900, își va alege motivele cu precădere din nord: izbe vechi, priveriști lacustre, vegetație scundă, viziunea sa va fi mai gravă, lirismul îi va fi marcat de tristețe (*Biserica*, *Sat nordic*, *Peisaj nordic pe țărmul mării*).

Într-o distonanță absolută cu scenele rustice menționate, sînt tablourile lui Arhipov cu subiecte din viața populației nevoiașă de la orașe. Soarta femeii crunt exploatare îi captează îndeosebi interesul și compoziții ca *Spălătoresele* (în două variante) și *Lucrătoarele cu ziua la turnătoria de fontă* pot trece ca o pledoarie pasionată în apărarea unor victime ale in justiției sociale.

Atitudinea aceasta de solidaritate umană și de compasiune pentru reprezentanții clasei truditoare de la orașe nu era nouă. O întîlnisem la Makovski și la Iaroșenko aproximativ în aceiași termeni. O cu totul altă lumină va proiecta asupra clasei muncitoare în ascensiune abia Nikolai KASATKIN (1859—1930), cel mai consecvent pictor al proletariatului din perioada pre-revoluționară.

Ca să cunoască bine traiul și psihologia muncitorului, Kasatkin a întreprins o călătorie în Donbas, bazin carbonifer unde, asemenea lui Van Gogh în Borinage, el a trăit printre mineri, i-a studiat și le-a aflat păsurile și năzuințele. *Mineri*, *Schimbul* (1895), *Minerița* (1894), *Miner cu felinar* sînt, printre alte lucrări din perioada respectivă, rezultate ale observațiilor și meditațiilor sale asupra muncii grele din abataje. Dar nu numai compasiune, ci și admirație pentru frumusețea și forța lor morală simte pictorul pentru mineri. Departe de a vedea în eroii săi doar niște victime, Kasatkin îi înfațișează pe mineri ca pe un detașament puternic, animat de încredere în viitor. El se situează din punct de vedere

are, ca și Maxim Gorki, revelația forțelor sociale în stare să transforme lumea. În opera lui s-au văzut, de aceea, unii gemeni ai realismului socialist sovietic, constatare justificată pe deplin de tablouri ca: *E greu—Albatrosul, Muncitorul militant* (Boet) și *Muncitoarele atacînd uzina*, care ilustrează parcă pagini din romanul «Mama» de Maxim Gorki.

Ca un adevărat cronicar al luptelor revoluționare se afirmă și Serghei IVANOV (1864—1910). În *Greva* (1903) și mai cu seamă în *Împușcarea* (1905) el fixează pe pînză momente de coliziune din toiuł bătăliilor de clasă. O face direct, spontan, ca un reporter prezent în atmosfera fierbinte a evenimentelor. De aceea tablourile respective păstrează un caracter de schiță; sînt tratate sumar, în planuri mari, împrumutînd ceva din limbajul afișului politic. Interesul lui pentru luptele sociale se extinde și asupra țărănimii. În *drum. Moartea pribeagului, Răzmeriță în sat, Trece detașamentul de reprimare* grăiesc de la sine, nefiind nevoie de comentarii. Comportă, în schimb, discuție tablourile sale istorice. În *Țarul*, reprezentînd un cortegiu solemn din secolul al XVI-lea, ca și în *Sosirea solilor străini la Moscova în secolul al XVII-lea*, noua direcție care și face apariția în pictura istorică își găsește o exemplificare elocventă. Lipsa acțiunii este ceea ce deosebește în primul rînd aceste creații de tablourile «peredvijnicilor». În locul «evenimentului», al ciocnirilor dramatice și al personalităților cu identitate precisă, asistăm doar la crîmpeie din viața maselor anonime pe care artistul le privește cu ochii unui explorator, ca pe un fenomen exotic, plin de pitoresc. Renunțînd la citatul științific concret, Ivanov nu renunță desigur cu totul la narațiune. Dar aceasta este redusă la rolul de pretext pentru căutările din domeniul decorativului. Este ceea ce părea să-l intereseze cel mai mult căci compunînd tabloul foarte ingenios dintr-un unghi care permite să obțină un orizont înalt, profilînd pe albul zăpezii siluete expresiv desenate, artistul a creat o operă de un puternic efect decorativ.

Tot decorativismul este nota dominantă și în tablourile istorice ale lui Andrei RIABUȘKIN (1861—1904). Și el se adresează Rusiei feudale; vieții de toate zilele a locuitorilor ei. Și el renunță la momentele cruciale care

aveau, ca la Surikov, răsunet în prezent, pentru a se mulțumi să evoce atmosfera de epocă, parfumul pe care-l exală trecutul medieval. În compoziția intitulată *Trec* și subintitulată *Populația Moscovei în timpul trecerii unei solii străine la sfârșitul secolului al XVII-lea*, nu vedem decât un fragment din gloata care se îmbulzește spre ai vedea pe străinii absenți, de altfel, din tablou. Sînt chipuri pe care se citește un amestec de curiozitate, teamă și încordare. Atrag îndeosebi atenția cei doi streliți înarmați cu halebarde, vajnici în pitoreștiile lor ținute de parădă.

Într-o altă lucrare, *Stradă din Moscova secolului al XVII-lea*, nu mai este invocat nici măcar un pretext oarecare spre a se zugrăvi coloritul și atmosfera epocii. Avem pur și simplu o scenă de gen, patriarhal idilică. Și mai pronunțată este atmosfera idilică în *Alai de nuntă în Moscova secolului al XVII-lea*. Peisajul cu bisericuța specifică epocii, zăpada, costumele naționale, totul redat într-o manieră decorativă amintind stilul vechii picturi ruse a icoanelor, cu mult roșu, fără adîncime spațială, fără sublinierea volumelor, indică preocuparea lui Riabușkin de a găsi un limbaj specific național.

Aceluiași țel îi rămîne credincios și cînd pictează teme contemporane. În *Ceaiul* zugrăvește, de exemplu, o familie de țărani înstăriți, așezați la masă, toți cu fața la privitor, siluetele lor creînd un frumos efect decorativ. În subsidiar există însă aici și o notă de critică socială.

Se mai ocupă de țărani, privindu-i dintr-un unghi cu totul neobișnuit, și Filip MALIAVIN (1869—1939), a cărui intrare în istoria artei s-a făcut cu oarecare zgomot.

Este vorba de succesul neașteptat repurtat la Expoziția universală de la Paris, în 1900, unde lucrarea sa *Rîsul*, care fusese respinsă de juriul Academiei din Petersburg la terminarea studiilor, a obținut medalia de aur, pentru ca apoi, un an mai târziu, ca o confirmare a izbînzii pariziene, ea să fie reținută și achiziționată de guvernul italian în cadrul expoziției de la Veneția. Cazul era destul de neobișnuit și nu știm dacă, după Aivazovski și Vereșciaghin, mai obținuse vreun pictor rus un asemenea succes internațional. Prin ce oare a putut să cucerească tabloul lui Maliavin sufragiile criticii occi-

dentale? Mai mult ca sigur prin prospețimea viziunii și prin forța primitivă și sălbatică a coloritului. Nu se afirmase încă fovismul, dar gustul începea să se îndrepte spre triumful culorii pure, pline de vivacitate. Tocmai acestei cerințe îi răspundea în mare măsură tabloul lui Maliavin. Fetele sale rîzînd la fîntînă îi dăduseră prilejul să zugrăvească o adevărată explozie nu numai de sănătate și bună dispoziție, ci și una cromatică, aceea a sarafanelor pictate larg, cu un temperament vijelios. Mai era apoi exotismul acelor figuri monumentale, nota lor de esență populară și autenticul specific național care au cucerit pe spectatorii străini. Urmînd calea aleasă, Maliavin avea să creeze în același spirit tablouri ca *Femeie în galben* (1903), *Fătucă* (1903), *Țărancă în rochie roșie* și *Vîforul* (1906), ultima reprezentînd un dans popular drăcesc, o adevărată sara-bandă de culori care taie răsufierea ca o vîltoare amețitoare.

Așadar, culoarea revărsată ca o stihie reprezintă principala însușire a picturii lui Maliavin. Ei îi revine deopotrivă funcția decorativă și cea emoțională, pictorul traducînd în cromatică sentimentul său de optimism, dragostea sa de viață.

Nu este departe de viziunea lui Maliavin nici cea a lui BORIS KUSTODIEV (1878—1927) care, în culori sărbătorești, zugrăvește adunări ale țăranilor, îndeosebi iarmaroace. În căutarea specificului național, el se apropie în mod sensibil de stilul și spiritul artei populare, mai ales de ceramică și de obiectele de lemn pictate. Este în această preocupare de a se inspira din stilistica populară o trăsătură destul de răspîndită, proprie multor artiști din perioada respectivă. Ea se înscrie ca o componentă a estetismului promovat de «Mir iskusstva», asociație la care Kustodiev aderă după 1910. Această tendință este de fapt mai răspîndită. Ea caracterizează în general arta «stil 1900», adică acel «Modern» rus ai cărui promotori își propun să salveze arta populară amenințată de industrie, scop în care întreprind și unele acțiuni concrete de amploare. Atelierele de la Abramțevo și de la Talașkino vor fi tocmai asemenea întreprinderi.

În ceea ce-l privește, Kustodiev atrage atenția asupra acțiunii degradante pe care o are capitalismul asupra

vieții patriarhale a satului, zugrăvind, în trăsături îngroșate uneori pînă la grotesc, tipuri și scene din lumea prozaică a negustorilor, privită cu o ironie malițioasă (*Frumoasa, Birt moscovit*).

În schimb, este din nou tandru cînd își pictează, în scene de gen, soția în *Dimineața*, sau propria fiică în *Păpușa japoneză*, tablouri de o suavă prospețime. După revoluție, Kustodiev va picta printre altele cunoscutul său tablou *Bolșevicul* (1920) înfățișînd într-un limbaj simbolic un muncitor cu steagul roșu trecînd ca un Guliver peste orașul liliputanic ale cărui străzi sînt pline de manifestanți.

Într-un fel sau altul, pictorii asupra cărora ne-am oprit, avînd fiecare fizionomia sa proprie, au contribuit mai mult sau mai puțin la configurarea peisajului artistic al epocii fără ca vreunul din ei să se fi impus în chip deosebit. Au creat însă un fundal. Iar pe acest fundal se vor proiecta și cîteva personalități de prim rang cum au fost Serov, Levitan, Vrubel.

Valentin SEROV (1865—1911) a întrunit mai multe calități care să-i asigure un loc de frunte în istoria artei ruse. În activitatea sa el a dovedit deopotrivă preocupare responsabilă pentru conținutul de idei al operei, manifestîndu-se în acest sens ca un continuator al tradițiilor democratice ale « peredvijnicilor », precum și o înaltă probitate profesională, făcînd totul pentru a-și îmborsăvici viziunea și a perfecționa mijloacele de expresie cu care s-o traducă plastic.

În monografia pe care i-a consacrat-o, Igor Grabar distinge un « realism de idei » reprezentat de Repin și unul « artistic » ilustrat de Serov. Dar Grabar simplifică în mod nepermis paralela Repin-Serov cînd susține că acesta din urmă « a prețuit *exclusiv* problemele picturale eliberate de toate piedicile anilor '60 »⁸⁹. Serov a fost oricum unul dintre spiritele cele mai mobile ale vremii. Niciodată închistat în prejudecăți, mereu dispus să inoveze, să se alinieze cu ce era înaintat și viabil pe plan mondial, a practicat la un nivel pe care contemporanii săi ruși nu l-au depășit, cele mai diverse genuri și tehnici într-un efort de atotcuprindere rar întîlnit.

Fiu al unui compozitor, deci cu acces la problemele artei încă din copilărie, mai apoi elev al lui Repin,

Serov a putut beneficia de o solidă cultură în general și de una plastică îndeosebi, pe care doar talentul și sensibilitatea sa neobișnuite au putut-o egala.

Toate aceste însușiri irump pur și simplu la el dintr-o dată în anii 1887—88 în cunoscutele portrete-tablouri *Fata cu piersici* și *Fata luminată de soare*. Sînt lucrări de factură impresionistă, pictate în aer liber cu un meșteșug de maestru. Natura în toate ipostazele ei: vegetală, minerală, umană, ca și viața sufletească a modelelor — canoarea, puritatea, bucuria că trăiesc — impresionează în chip aproape egal retina proaspătă și sensibilitatea pictorului a cărui profesiune de credință pare să fie aceea exprimată în cuvintele unei scrisori trimise din Veneția: « Vreau bucurie și voi picta numai bucuria ». Această apologie a vieții tihnite, a tinereții, a frumuseții o face Serov fără a cădea în idilism. Lirismul său, în ciuda rozurilor dominante ca în *Fata cu piersici*, nu degenerază cîtuși de puțin în note minore. Dimpozitivă, o rezonanță majoră, gravă chiar, apără de dulceașă aceste mici universuri de lumină, așa cum construcția viguroasă a compozițiilor, a modelului le ferește de dezagregarea divizionistă a tonurilor și deci a corporalității lor materiale.

Ambele tablouri au fost considerate de către Tamara Talbot Rice, în lucrarea sa consacrată artei ruse, ca fiind foarte apropiate de Renoir, deși autoarea engleză recunoaște că în acea vreme Serov nu cunoscuse impresionismul francez.⁹⁰

Cu toate că cele două lucrări nu vor rămîne cazuri izolate în opera lui Serov, totuși, el nu-și va ține fîgăduiala de a picta numai stările de bucurie. În ultimul deceniu al secolului, interesul lui se va îndrepta într-o mare măsură spre tema țărănească. S-ar putea chiar spune că Serov este ultimul mare pictor al țărănimii ruse pentru care nutrește o înțelegere și o cunoaștere de-a dreptul surprinzătoare la un artist care nu provenea, ca Repin și ca alții, din mediul sătesc.

Acest interes al său pentru subiecte luate din satul rusesc dinaintea revoluției și tratarea lor sub aspectul social, deci într-un chip care n-avea nimic comun cu căutările specificului național în zonele ancestrale sondate de unii contemporani, a făcut să se vorbească pe bună dreptate despre un « Serov al țărănilor » (I. Graș

bar). *Octombrie* (1895), *Zi cenușie* (1897), *Iarna* (1898), *Fără cal* (1899), *Recrutul*, *Țărancă în căruță* ca și desenul satiric *Vedere asupra recoltei*, înfățișînd puști încrucișate în chip de clăi pe cîmpul bîntuit de secetă și sugerînd reprimarea sîngeroasă a răscoalelor, sînt tot atîtea fereștre pe care Serov le deschide spre universul rustic dezbarat de orice urmă idealizatoare. Dimpotrivă, imaginea acestei lumi este sordidă. Izbe sărăcăcioase acoperite cu paie, acareturi și zaplazuri dărăpănate, oameni apăsăți de nevoi, animale costelive și mai ales natura sumbră, peisajul în veșmîntul lui de toamnă tîrzie sau de iarnă, cu ceruri de plumb, cu mantia albă de zăpadă, acestea sînt elementele ce compun universul satului serovian, căruia îi corespunde și o lume de sentimente specific seroviene: compasiune pentru nevoiași, umanism cald, o oarecare tristețe, ceea ce a făcut să se vorbească în perioada respectivă despre un Serov «supărat». Natural, faptul că prin asemenea opere, puse în slujba progresului social și umanismului, Serov aparținea lagărului democratic, lucru consfințit și de aderarea sa la Asociația „peredvijnicilor“, pe care avea s-o părăsească mai tîrziu, nu înseamnă identificarea creației sale cu cea a «peredvijnicilor». Chiar și în lucrările amintite el acordă problemelor tehnice și de limbaj o importanță mare ridicînd pe o nouă treaptă meșteșugul și obținînd maximum de expresivitate a liniei și culorii în condițiile unui laconism îndrăzneț și ale unei game cromatice pe cît de restrînsă pe atît de rafinate și de bogate în tonuri. Cu o asemenea stare de spirit favorabilă ideilor avansate și stăpîn pe mijloace care ne îndreptățesc să vorbim de un realism evoluat de tip serovian, pictorul a luat atitudine curajoasă în combaterea țarismului. La refuzul, în semn de protest, de a mai fi membru al Academiei în urma evenimentelor sîngeroase din 1905, se adaugă și cîteva lucrări de o vehemență rară. Așa sînt *Înmormîntarea lui Baumann* (revoluționar căzut victimă represiunii), pastelul *Soldăței, băieților, unde-i slava voastră?* zugrăvind unul din acele atacuri brutale efectuate de poliția căzăcească asupra mulțimii neînarmate, precum și caricaturile virulente la adresa lui Nikolai al II-lea.

Manifestări ale înaltului său spirit cetățenesc pot fi considerate și portretele unor personalități proemi-

nente ale vieții culturale și obștești, creatori ca *Maxim Gorki*, *Șaliapin*, actrița *Ermolova*, monumentale, sobre, exemplare sub aspectul demnității și al calităților intelectuale și morale relevate. Ele urmau portretelor lui *Levitan*, *K. Korovin*, *Rimski-Korsakov* executate în anii '90 și dovedeau încă o dată remarcabilele calități de portretist ale lui Serov, aportul său substanțial la dezvoltarea acestui gen în care nu s-ar fi găsit mulți să-l egaleze în pictura europeană a epocii.

În practicarea portretului, Serov urmează însă două direcții. În afară de cea deja constatată, se cuvine menționată și apreciată seria portretelor sale de aparat pentru care-i pozează lumea mondenă, începînd cu reprezentanții nobilimii și ai marii burghezii și sfîrșind cu familia țarului, pentru portretul unuia dintre Romanovi fiind distins cu « Grand Prix »-ul Expoziției universale de la Paris (1900).

În portretele de paradă cum sînt cele ale doamnelor *Akimova*, *Hirschmann*, *Orlova*, tehnica folosită nu mai este cea a plein air-ului ca în *Fata cu piersici*. Ceea ce nu înseamnă că ea este mai puțin luminoasă. Dimpozitivă, pentru a reproduce luxul interioarelor, strălucirea mobilierului, somptuozitatea toaletelor sofisticate în care pozează elegantele aristocrate, pictorul face apel la o tehnică de bravură, folosind o pastă cînd suculentă cînd mată, în culori vii așternute în tușe rapide. Există în felul de a compune aceste portrete de salon, ca și în factura lor, un bun gust, un rafinament și un simț al decorativului care nu exclude nici latura spirituală, artistul arătîndu-se comprehensiv sub aspectul psihologiei modelelor. Bineînțeles nu este în firea lui să-și flateze clienții în ciuda munificenței cu care aceștia îl remunerează. Este mai degrabă obiectiv și lucid, fapt în virtutea căruia, poate chiar fără voia sa, bărbatîi portretizați, mari bancheri ca *Morozov* și *Hirschmann*, apar în atitudini și gesturi vulgare de parveniți. Un foarte interesant portret sub aspectul formei este cel al lui *Ivan Morozov*—colecționarul lui Matisse, profilat pe un panou decorativ al acestuia, ceea ce i-a permis, ba chiar i-a impus lui Serov să adopte stilul pictorului francez.

De asemenea s-a impus atenției, stîrnind și oarecare vîlvă, în 1910 cînd a fost expus, portretul *Idei Rubins*

stein, balerină din trupa lui Diaghilev, prin care Serov a atras fulgere de mînie din partea unor critici ce l taxează drept « formalist ». Erau de bună seamă în acest portret aproape expresionist, asemuit de Repin cu un « cadavru galvanizat », semne ale unor noi direcții spre care, în căutările sale de a se înnoi continuu, Serov se îndrepta nu cu mult înainte de moarte.

De altfel, cum constata I. Grabar, în creația lui Serov se pot distinge în linii mari două perioade. Într-una pictorul a acordat prevalență caracterului, iar în cea de a doua s'a arătat mai preocupat de stil. Acestei din urmă perioade ce coincide cu aderarea sa la « *Mir iskusstva* » îi aparțin în orice caz decorațiile de teatru pentru opera « *Yudith* » (1909), cortina pentru « *Șeherezada* » montată de Diaghilev ca și încercările sale în genul istoric, îndeosebi cele în tempera reprezentînd scene de vînațoare imperială din secolul al XVIII-lea, puternic stilizate în gustul « *miriskusnicilor* ». Persuaziv în încercarea de a închea un stil, va continua să obțină efecte formale și în suita de tablouri în tempera cu subiecte din activitatea lui Petru I. În lucrarea din 1907 în care suveranul apare urmat de suită pe fundalul Petersburgului în construcție, întîlnim și siluete foarte expresiv stilizate, și ritm decorativ, și cadență, și atmosferă de epocă. Spre deosebire de opere similare ale « *miriskusnicilor* », mai întîlnim însă aici și voința pictorului de a sublinia importanța istorico-filozofică a personalității monarhului reformator, constructor activ și energic, făuritor al statului rus modern — ceea ce desigur ne amintește pe undeva de Surikov.

Căutările stilistice foarte consecvente ale lui Serov se îndreaptă la un moment dat spre un decorativ monumental. Sugestii în acest sens descoperă în timpul unei vizite în Italia unde studiază sinteza arhitecturii picturii de la Villa Farnesina, printre altele. Apoi, făcînd, împreună cu Bakst, o călătorie în Grecia, în 1907, el se apropie și mai mult de țelul urmărit, creînd, sub influența clasicismului elen, dar inspirat, firește, de secesionism, schițele destinate unor mari panouri decorative, pe teme *Odiseu și Nausicaa* (cinci variante), *Diana și Acteon*, *Răpirea Europei* (șase variante). În cea din urmă îndeosebi, experiențele ne apar foarte îndrăznețe. Arabescul liniei, renunțarea la volum,

decorativismul bidimensional, simplificarea formei și relativismul cromatic rezultat din caracterul arbitrar al funcției pe care o are culoarea sînt doar cîteva din noile însușiri dobîndite de pictura lui Serov în momentul cînd moartea prematură pune însă capăt pasionatelor căutări ale artistului.

În același chip fusese întreruptă prea de timpuriu, în al patruzecilea an de viață, și opera în continuă înnoire a lui Isak LEVITAN (1860—1900), alt mare artist de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Ca și Serov, Levitan este legat prin multe fire de « peredvijnici » și, cum am mai arătat, unii îl subsumează grupului respectiv neținînd seamă că astfel îi subapreciază contribuția circumscriind-o unui cadru problematic din care, dacă el nu ar fi izbutit să se smulgă, n-ar fi devenit cel mai mare peisagist al pămîntului rusesc. Punctul de pornire al lui Levitan este Savrasov care i-a fost și profesor. Ca și la acesta, peisajul este pentru el immanent traiului cotidian. Poposește cu șevaletul în fața unor priveliști simple creînd imagini ale realității în care se implică adînc atît emoțional cît și moral, ideologic chiar.

Seara, Zi de toamnă la Sokolniki, Crîngul de mesteceni, Seara pe Volga, După ploaie, Trec, iată cîteva din lucrările realizate pînă la vîrsta de treizeci de ani, în care lirismul său se afirmă viguros, o notă de melancolie accentuată uneori pînă la tristețe răzbătînd totuși din atmosfera învăluitoare a pînzelor. Nu s-ar putea spune că spectacolul naturii nu-l ademenește spre reverie. Nici că inefabilul atmosferic i s-ar sustrage cu totul.

Atașamentul său față de realitate nu-i îngăduie însă o transfigurare mai îndrăzneță a naturii. Construind conform schemei « peredvijnice », păstrînd soliditatea corpurilor și insistînd descriptiv asupra unor detalii, el rămîne de fapt în cadrul esteticii « peredvijnicilor » cu deosebirea că încă de aici culorile sale sînt mai luminoase, mai pure, atmosfera mai limpede, iar prin caracterul de « studiu » al facturii, pare să sfideze teama de « non-finit » încercată de predecesori.

Schimbări mai profunde, menite să ridice pe o nouă treaptă de modernitate opera lui Levitan, constatăm abia după 1890 cînd începe faza de adevărată maturitate. La lărgirea orizontului său artistic au contribuit cîteva

călătorii, în Crimeea, pe Volga, în Finlanda, Elveția, Italia și mai ales la Paris, în 1889, unde descoperă pe impresioniști și odată cu ei voluptatea culorii. Începe să-și dea seama, și o spune cu voce tare, că « în natură nu există culori, ci tonuri », că « cel mai important și cel mai dificil lucru este să obții în peisaj un raport just între pământ, cer și apă ».

În sfârșit, de la constatări teoretice trece la aplicări practice, mereu nemulțumit însă că nu poate să exprime tot ce sufletul său, hipersensibilizat de o gravă boală, simte în fața naturii.

Cîștigurile acumulate se fac simțite pe toate planurile; pe cel al ideilor, al sentimentului și tehnicii deopotrivă. De la poezia intimistă a unor colțuri lipsite de semnificație deosebită trece spre lucrări în care îmbrățișează, cu o rar întâlnită, pînă la el, forță de sintetizare, priveliști mai vaste de un caracter monumental și în care respiră o poezie majoră cu rezonanțe filozofice sau sociale.

În *Liniște la schit* ca și în *Clopot de vecernie* (1892) atmosfera creată este de adîncă reculegere amintind-o pe cea din *Angélus* de Millet. Elementele specifice peisajului rusesc: pădurea, vechile arhitecturi cu albul lor mînăstiresc și cu bulburile cupolelor aurite, totul oglîndit în unda liniștită a lacului sugerează, în adevăr, liniștea și respectiv clinchetul pur al clopotelor, înțrătit de justă este relația dintre tonuri, înțrătit de perfect este echilibrul dintre pământ, cer și apă.

Continuînd să se constituie ca o confesie patetică a unui suflet ce vibrează profund în fața naturii, pictura lui Levitan dobîndește, în unele peisaje, semnificații răscos litoare. Uneori, fără a conține nici cel mai neînsemnat indiciu descriptiv, ci datorită doar intensității de trăire a sentimentului, peisajul devine dramatic, ca *La vîltoare* (1892), înfățișînd unul din acele locuri blestemate ale pierzaniei, unde totul sugerează, într-un vag amestec de neliniște și mister, primejdia care bînuie.

Alteori, ca în *Vladimirka*, cu aceeași economie de mijloace, simplu și fără nici un amănunt discursiv, pictorul sugerează mari adevăruri și realități sociale. *Vladimirka*, întindere fără sfîrșit de pământ neted, cu mici pîlcuri de pădure în depărtare și cu cărării ce se împletesc dispărînd la orizont sub bolta vastă a unui cer

răvășit, este drumul fără întoarcere pe care-l străbăteau cei deportați în Siberia. O descriere, o evocare cu scopul explicit de a vesteji o realitate? Nu. Un sentiment doar. Un sentiment guvernat însă de o anumită morală și exprimat cu o rară discreție.

De altfel, discreția, măsura, modestia, o anumită pudoare chiar, caracterizează, înnobilînd, atitudinea lui Levitan care nu-și clamează niciodată gîndurile și sentimentele, ci doar le murmură. Acest murmur ascunde însă drame care se consumă la temperaturi înalte. Ascunde interogații supreme, reflecții filozofice, uneori zbucium sufletesc.

Este cazul aceluia vast peisaj intitulat *Locul de veci* (1894) aflat la Galeria Tretiakov. Cît de ușor putea să eșueze în sentimentalism și melodramă o asemenea temă despre moarte, înfățișînd un colț de cimitir și ce meditație gravă, ce elegie pătrunsă de simțire este acest tablou grandios!

Bineînțeles, ce ne interesează în primul rînd în această pînză nu este tema — veche de cînd lumea — a contrastului tragic dintre eternitatea naturii și efemerul vieții omenești, ci felul cum ea este redată. Or, tocmai în modul strict original de a transpune în imagini plastice, transfigurînd poetic noțiuni de filozofie privind viața, stă marele merit al lui Levitan.

Pornind de la ideea perisabilității vieții omului, pictorul o raportează pe aceasta la dimensiunile uriașe ale cosmosului. Pe lîngă vastele spații ale cerului acoperit de nori amenințători, pe lîngă stihia apelor revărsate care ocupă cea mai mare parte a pînzei, uscatul apare ca un ostrov dezolant unde modesta bisericuță și pîlcul de copaci firavi încovoiați de vînt sugerează, împreună cu cele cîteva cruci povîrnite, scurgerea ireversibilă a timpului terestru. Există, desigur, tragism în această viziune, dar fără ca el să împingă la deznădejde. Starea sufletească dominantă asemuită de V. Prîtkov⁹¹ cu aceea încercată de Anton Cehov în nuvela «Stepa», nu este totuși pesimismul. Dimpotrivă, existența umană dobîndește un sens eroic în acest cadru natural monumental, iar tabloul capătă o dimensiune muzicală devenind un fel de «recviem solemn».

În ultimii cinci ani ai vieții boala de inimă i se agravează și Levitan poartă în piept «o adevărată stîncă»,

după expresia lui Cehov cu care era bun prieten, avînd cu el atîtea afinități. Totuși, viziunea sa nu devine mai sumbră. Din contră, multe lucrări executate după 1895 (*Martie, Toamna de aur, Primăvara, Revărsare de ape, Seară de vară, Lacul*) sînt optimiste, exultante, deși, cum constată scriitorul Konstantin Paustovski, aproape totdeauna primăvara seamănă, în pictura lui Levitan, cu toamna, anotimpul său preferat pe care-l așteaptă cu aceeași nerăbdare cu care-l așteptau Pușkin și Tiutcev. În orice caz pînă și melancolia *Toamnelor* sale este tonifiantă, deznădejdea, angoasa nefiind nici odată stările lui de spirit.

Am vorbit de sentimentul, de morala, de concepția filozofică a lui Levitan. Ele sînt ale unui mare și original artist. Nu trebuie uitată însă nici tehnica și meșteșugul în care a fost un virtuoz. Toate elementele limbajului plastic îl interesează. Compoziția, culoarea, raporturile tonale, pasta, de la cea succulentă la cea vapoasă, ușoară ca fumul, factura, direcția tușelor, totul ia în serios fiind un rafinat colorist și un pasionat al plein air-ului, apropiat mult de impresioniști fără însă a-i urma în acțiunea de diviziune a tonului.

Dacă Levitan mai are asemenea rețineri, confratele său mai tînăr cu un an, Konstantin KOROVIN (1861—1939), va renunța la orice prejudecată. Își începe drumul tot în atelierul lui Savrasov, dar va înțelege să ducă pînă la ultimele consecințe procedeele picturii în aer liber, devenind astfel fără îndoială cel mai consecvent impresionist rus. Nu însă dintr-o dată și nu în toate genurile pe care le practică. În portret și în pictura de gen atașamentul la construcția mai solidă a formei este mai evident. În schimb, în peisaj, inclusiv în cel populat cu figuri, adoptarea tehnicii impresioniste, iar mai tîrziu chiar a celei divizioniste, caracteristică pointilistilor, devine la el regulă.

Una dintre primele lucrări în care se abandonează total voluptății de a picta în culori pure atmosfera îmbibată de lumină, vegetația și reverberațiile ei în unde, colorînd umbrele, bucurîndu-se de strălucirea tonurilor, găsind între acestea raportul cel mai just, este *În barcă*, datînd din 1888, deci cam din vremea cînd făcea primele sale experiențe impresioniste și Serov, în *Fata cu piersici* și *Fata luminată de soare*. De altfel cu aceste bucăți,

tabloul lui Korovin are comun nu numai tehnica, ci și sentimentul. Acea exuberanță tinerească, acea bucurie de a descoperi lumea și miracolele ei îi animă deopotrivă pe cei doi prieteni. Pe cîtă vreme Serov se întunecă însă devenind grav și uneori posac, Korovin rămîne toată vremea un fascinat, un entuziast impenitent, viața prezentîndu-se numai însoțită, în culori roz-dalbe, violete, albastrii — o adevărată sărbătoare, un adevărat imn închinat vieții, frumuseții, bucuriei de a trăi.

De altfel, nu prea complexat și fără să-și pună probleme grave, filozofice, sociale sau de psihologie, spre deosebire de prietenul său, un singur lucru dorește Korovin cu adevărat, acesta răzbătînd ca un laitmotiv în scrisori: « Vreau tablouri care să fie apropiate inimii, la care să tresalte sufletul ».

Nici măcar călătoria pe care o întreprinde în zona polară nu-i potolește paleta deși unele griuri delicate îi sînt impuse de natura peisajului hibernal. În schimb, la Paris, unde călătorește în mai multe rînduri, zăbovind uneori și ani întregi, n-are nici o rețineră. *Cafeneaua pariziană, Parisul după ploaie, Parisul noaptea, Bulevardul italian, Bulevardul Capucinilor* sînt piese de rezistență pictate cu vervă în maniera impresioniștilor, fără a face însă operă de epigon deși uneori, ca în *Bulevardul Capucinilor*, alege și încadrează același colț pe care-l pictase Monet, vrînd parcă să se convingă pe sine de ce este în stare.

Ceea ce caracterizează peisajele lui Korovin este aspectul lor de schiță sau de studii, atît de diferit de peisajele compoziții ale lui Levitan. Renunțarea la desen ca și la modelul forme din culoare este pentru el un bun cîștigat. Oamenii care forfotesc în peisajele sale citadine sînt reduși de aceea la pete de culoare, la simple virgulații, ca la Pissarro.

Într-un fel aceasta înseamnă integrarea omului în peisaj, contopirea acestuia cu natura, ceea ce, orice s-ar spune, « peredvijnicii », inclusiv Levitan, neglijaseră (ultimul nepictînd de fel oameni). Dar capcanele existau și Korovin nu le-a putut evita totdeauna. Uneori nu are destulă forță și autodisciplină spre a se sustrage exceselor și începe să adopte o luminozitate exagerată, cam vulgară, unele efecte căutate frizînd lipsa de gust. Aceste scăderi sfîrșesc prin a-l duce la o oarecare plafonare, ceea ce

se simte și în decorurile pentru baletul « Salambô », după ce obținuse rezultate remarcabile pe acest tărâm atît în slujba lui Mamontov pentru « Faust », « Sadko » și « Corsarul » cît și în cea a baletelor lui Diaghilev. A pictat cu sensibilitate naturi moarte (*Felinarul de hîrtie, Trandafiri și toporași, Pești, vin și fructe*) fiind printre primii care au pus în drepturile lui acest gen în Rusia.

După Revoluție, Korovin a trăit în Occident practicînd îndeosebi portretul, dar fără a se impune.

Un peisagist deosebit de sensibil, fascinat de culoare este și Igor GRABAR (1871—1960). Ca și Korovin, el ajunge la impresionism și plutește o vreme pe valurile lui, dar nu prin filiera franceză a curentului, ci prin cea germană, studiile făcîndu-și-le la München. De altfel impresionismul nu-l mai satisface la un moment dat și în evoluția artei sale constatăm achiziții post-impresioniste cum ar fi folosirea contrastului simultan al culorilor și a amestecului optic menit să exalte lumina care este redată în irizări fine obținute din tușe diafane, în tonuri și nuanțe deosebit de rafinate.

Fascinat cu adevărat de spectacolul naturii, Grabar nu se lasă totuși condus exclusiv de senzații vizuale și de impresii. Percepția sa nu este numai contemplativă, ci și activă, condusă de voința de a reda specificul național.

În acest sens l-au interesat îndeosebi anumite « stări » ale naturii rusești — acelea, de pildă, ale trecerii bruște de la un anotimp la altul cînd simultaneitatea primei zăpezi pufoase de septembrie cu vegetația încă verde, produce un efect straniu (*Zăpadă de septembrie, 1909*). Tot cu viziune de peisagist Grabar creionează și interioare precum și flori (*Crizanteme, Trandafiri, Flori de cactus*) și naturi moarte, dovedindu-se un poet sensibil al lucrurilor, în genul lui Bonnard.

Grabar a fost și un iscusit arhitect, un bun tehnician al picturii, al restaurării vechilor fresce și icoane și, după Revoluție, în acest ultim domeniu a repurtat succese răsunătoare, avînd în plus și o activitate teoretică și critică.

Din aceeași generație cu el, avînd de asemenea o activitate îndelungată și multilaterală în anii puterii sovietice, se cuvine a fi menționat ca peisagist Konstantin IUON (1875—1958). Și el a început tot ca impresionist, dar fără

a se cantona în limitele curentului. În curînd culoarea sa devine de o vivacitate percutantă, aproape stridentă, amintind de faza expresionistă a lui Kandinsky. Ca viziune, opera lui Iuon se înscrie în preocupările epocii de reliefare a specificului național, ceea ce rezultă și din subiectele sale, mai toate peisaje cu pitorești arhitecturi vechi, populate de mulțimile orășenilor, văzute ca în pînzele lui Kustodiev, în *Zi de sărbătoare*, *Pe bulevardul Tverski* etc.

Tot în direcția evidențierii specificului național își îndreaptă eforturile și Mihail NESTEROV (1862—1942). Artă sa care își are obîrșia în idealurile «peredvijnicilor» alunecă însă curînd pe o pantă mistică. În orice caz peisajele sale, foarte autentic rusești, încep să fie îmbibate de un profund sentiment religios, simțit și redat cu multă sensibilitate, deoarece pe plan liric Nesterov nu este întrecut decît de Levitan. Contemplarea naturii devine pentru el reverie mistică. Așa se face că idealizînd aspectele patriarhale ale vieții populare din epoca medievală în care își caută refugiu, realitatea începe să-și piardă pentru el consistența și hotarul dintre real și ireal devine extrem de labil, permițînd elementelor «supranaturale» să rupă zăgazul rațiunii și să năpădească arbitrar. Așa se întîmplă cu lucrările *Vedenia păstorașului Bartolomeu* și *Sfînta Rusie*, aceasta din urmă o adevărată «*panehidă* a ortodoxiei rusești», cum a numit-o Lev Tolstoi. Bineînțeles sînt și peisaje în care pictorul nu recurge la miracole, sentimentul religios găsindu-și expresia în atmosfera de liniște tainică ce învăluie totul, ca și în evlavia ce cuprinde sufletul personajelor fie că acestea sînt bătrîni introverțiți ca *Sihastrul*, pelerini (*Sfînta Rusie*), eremiți (*Tineretea preafericitului Serghie*), fie tinere fete care s-au lepădat de toate cele lumești (*Logodnica lui Cristos*, *Marele «postrig»*).

Există desigur și o aplecare spre simbol în creația lui Nesterov — nu degeaba îl admiră pe Puvis de Chavannes — dar fără a fi un simbolist ca Vrubel, Borisov-Musatov, Petrov-Vodkin, Kuznețov și alți artiști din această perioadă deși în pictură, trebuie spus, simbolismul rus nu a avut nici pe departe rolul pe care l-a avut în literatură, totul limitîndu-se doar la slabe ecouri.

În sfîrșit, spre a nu-l nedreptăți, să menționăm activitatea de portretist a lui Nesterov (portretul lui *Maxim*

Gorki și al *Fiicei artistului* fiind două capodopere ale genului) mai ales că în anii puterii sovietice pe acest tărâm va activa cu precădere.

Am analizat în paginile precedente creația artiștilor mai valoroși care, aderând sau nu din punct de vedere formal administrativ la mișcarea «peredvijnicilor», continuă în linii mari tradiția realist-democratică a acestora în noile condiții de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Cum am văzut, mai toți adoptă soluții noi în domeniul formei și încorporează în doze diferite, în creația lor, achiziții tehnice cum sînt acelea ale impresionismului, de pildă, îmbogățind astfel pictura rusă destul de deficitară pînă în acel moment sub aspectul problemelor de formă.

Atitudinea acestor artiști n-a fost, așadar, aceea de reacție violentă față de trecut; ei n-au schițat o opoziție radicală față de tradiție și le-a fost străin spiritul de frondă. Astfel că rolul lor se conturează mai degrabă ca fiind oarecum acela de trecere spre curentele moderniste ceși vor disputa în curînd înțîietatea.

Primul dintre aceste curente, sau mai bine-zis prima mișcare din Rusia, opusă radical academismului, precum și realismului practicat de «peredvijnici» a fost mișcarea inițiată de «*Mir iskusstva*» (Lumea artei) la care, în treacăt fie spus, cîțiva dintre artiștii mai sus citați (Serov, Kustodiev, Korovin, Grabar) au și aderat pentru perioade scurte și în condiții determinate.

Rolul avut de «*Mir iskusstva*» în arta rusă, deși încă nu pe deplin elucidat, se bucură în ultima vreme de aprecieri pozitive din partea istoriografiei sovietice. Articolul semnat de N.P. Lapșina⁹² și citat în bibliografia noastră aduce astfel date și considerații foarte prețioase pentru înțelegerea unuia dintre fenomenele cele mai complexe din arta rusă de la începutul secolului nostru.

Ceea ce merită a fi din capul locului subliniat este anvergura fără precedent, în Rusia, a acestei mișcări, aria ei de cuprindere, forța de insinuare și de penetrație în cele mai diverse sectoare ale activității culturale-artistice ca și ecourile ei propagate în timp și spațiu.

Bineînțeles prin «*Mir iskusstva*» înțelegem în primul rînd revista editată de Diaghilev începînd din 1899



M. Vrubel,
 Marcă pentru o expoziție de arhitectură,
 1902

pînă în 1904. Înțelegem apoi grupul de artiști care a activat din 1898 pînă în 1904, apoi din 1910 pînă în 1924, grup care îl are în frunte pe Aleksandr Benois, mentorul spiritual al mișcării. Somov, Bakst, Lansere, Golovin, Dobujinski ar forma nucleul principal — al fondatorilor — iar acestora li s-ar adăuga generația mai tînără a lui Roerich, Maliutin, Bilibin, Ostroumova, Lebedeva, Bogaevski care vor reanima mișcarea după 1910 precum și unii pictori care gravitează în orbita ei participînd cu mai multă sau mai puțină regularitate la expozițiile grupului. Dintre aceștia, pe unii i-am numit deja (Serov, Korovin, Maliavin, Nesterov, Kustodiev, Grabar) asu

pra altora (Vrubel, Borisov-Musatov, Petrov-Vodkin) urmînd abia să ne oprim în continuare.

Trebuie, de asemenea, să se mai țină seama de aportul scriitorilor și poeților simbolişti la mișcarea « Mir iskusstva ». Participarea unor nume ca Merejkovski, Zinaida Hippius, Filozofov, Rozanov, Belii, Balmont, Blok, Briusov cu articole în paginile revistei nu putea rămîne, firește, fără urmări pentru cristalizarea esteticii grupului atît sub aspectele pozitive cît și în cele discutabile.

Dar « Mir iskusstva » înseamnă, ca mișcare, mult mai mult decît revista respectivă și grupul din jurul său. Ei îi aparțin deopotrivă inițierea unor acțiuni de răsunet cum au fost expoziția de artă franceză organizată în 1898 la Petersburg și cea de artă rusă organizată în 1906 la Salonul de toamnă din Paris. De asemenea îi revine meritul de a fi încurajat dezvoltarea artei populare autohtone prin acțiuni dirijate și de a fi stat, de fapt, ceea ce înseamnă foarte mult, la originea Baletelor ruse. În felul acesta « Mir iskusstva » apare ca un curent, ca un stil și poate chiar ca o epocă.

La originea mișcării a stat, cum se știe, grupul unor gimnaziști, (« Pickwickieni de pe Neva »), mai toți odraslele acelei categorii a «intelighenției» rusești la care suveranul dispreț pentru ignoranță și impostură constituia una din trăsăturile esențiale ce vor determina atitudinea individualistă net aristocratică și de neangajare promovată de corifeii grupării. « Căci pentru ei, „Lumea artei“ este deasupra tuturor lucrurilor terestre, deasupra stelelor chiar, unde ea stăpînește solitară și mîndră ca un pisc înzăpezit » (Bakst).

Teoretic cel puțin, « arta pentru artă » este deci țelul suprem al mișcării. Nu însă în practică. Sînt cazuri frecvente cînd opera dezmente principiile și desolidarizarea de programul adoptat teoretic merge pînă la al contrazice total. Dobujinski și Lansere pot sluji drept exemple.

De regulă, fuga de realitate se traduce la « miriskusnici » printr-un retrospectivism fățiș declarat și susținut. Este o modalitate de a evada din prezentul ignobil opunînd prozei cotidiene filistine idealurile trecutului, un trecut care poate fi foarte îndepărtat, preistoric, legendar ca cel evocat de Roerich sau, dimpotrivă, mai recent și anume epoca barocului, a rococoului rus din secolul

al XVIII-lea evocată de Benois, Lansere, Somov, adică tocmai aceea pe care «peredvijnicii» și slavofilii o ignoraseră ca fiind străină spiritului rus.

O altă modalitate de evadare din cotidian, practică de «miriskusnici» este estetismul, preocuparea exagerată pentru formă, pentru «marele stil», precum și înclinarea spre simbolism, prezentă într-o măsură sau alta la unii dintre reprezentanții mișcării.

Caracteristic pentru «Mir iskusstva» este și deschiderea largă practică către Apus. Spre deosebire de «peredvijnici» care se izolau în cercul unor probleme naționale specifice, «miriskusnicii» sînt foarte receptivi la sugestiile venite din Occident, motiv pentru care își atrag uneori învinuirea de cosmopolitism. Nui mai puțin adevărat, însă, că «Mir iskusstva» a putut provoca, așa cum constată Réau, «o mișcare de renovare a artei decorative, în special a decorului de teatru și a ilustrației care a cîștigat toată Europa. Pentru prima dată de la origini, Rusia a exportat forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau ca elevi, ci ca inițiatori, nu pentru a lua, ci pentru a da lecții»⁹³.

Cel puțin două sînt — în mare — meritele ce se cuvin a fi recunoscute mișcării promovate de «Mir iskusstva». În primul rînd acela de a fi reabilitat forma și de a fi acordat o mare importanță tehnicii, măcar că o făcea în dauna pregnanței subiectului care, deși își păstrează existența, pierde totuși mult din semnificație. Opera pictorilor legați de «Mir iskusstva» este, orice s-ar spune, de un înalt profesionalism. Cultul formei, intelectualismul imaginii, voința de stilizare, rafinamentul cromatic, prețiozitatea materiei picturale, totul sau aproape totul contrasta în mod evident cu stilul, cei drept, destul de grosier al «peredvijnicilor». Numai că vigoarea întîlnită la aceștia din urmă va fi absentă în opera «miriskusnicilor». Lipsa de vlagă, un aer oarecum feminin la unii dintre ei, maladiv, de o frumusețe rece și perversă la alții, constituie cîteva trăsături distincte la care se pot adăuga cele care caracterizează direct forma: decorativism, aplatizare a volumelor, grafism, stilizare, tonuri reci, efecte opalescente. Sînt trăsături care, coroborate cu dezinteresul artiștilor respectivi pentru evenimentele social-politice curente, au atras asupra membrilor grupării eticheta de «decadenți»,

calificativ acordat de contemporani cu prea multă ușurință chiar unui artist ca Vrubel.

Celălalt merit recunoscut îndeobște fenomenului « Mir iskusstva » este acela de a fi îmbrățișat pe plan teoretic și în practică artele și genurile artistice aproape în totalitatea lor. În afară de pictură pe mulți membrii ai grupării i-a interesat și au practicat cu rezultate mai mult sau mai puțin însemnate, literatura, muzica, teatrul, arhitectura, decorația de teatru, schițele de costum, artele decorative în general și cele aplicate, ilustrația de carte, începînd cu proiectarea literei, a vignetelor, frontispiciilor lor și terminînd cu legătoria. Tehnicile folosite nu sînt nici ele mai puțin variate. Acuarela, tempera, guașa, pastelul, gravura, în special cea pe lemn, cunosc o mare întrebuințare alături de pictura în ulei care cedează mult loc, în varianta ei de șevalet, în favoarea panourilor mari decorative. Această preocupare de a înfățișa forme diverse de activitate poate fi caracterizată într-un cuvînt prin efortul evident de a realiza o sinteză a artelor, sinteză pe care « Mir iskusstva » se străduiește s-o apropie totuși, pe anumite planuri, de viață și chiar s-o integreze în viață. Așa stînd lucrurile, nu putem să ne sustragem de la următoarea concluzie care se impune: prin estetica și în parte prin poetica sa, prin unele din trăsăturile stilistice amintite ca și prin tentativa de realizare a unei sinteze a artelor care, integrată vieții, să răspundă nevoii de a o înfrumuseța, « Mir iskusstva » se situează în ampla mișcare a « artei 1900 ». Să nu uităm că, propunîndu-și, printre altele, să creeze o profunziune de forme noi în toate artele, acest stil care triumfă pretutindeni în Europa sub o mare varietate de denumiri (Art nouveau, Modern style, Sezession, Jugendstil, Liberty, Floreale etc.) urmărea tocmai o asemenea înfrumusețare a vieții. Or, în măsura în care burghezia rusă proaspăt îmbogățită se putea legăna în iluzia că trăiește și ea un fel de « belle époque » și în măsura în care raporturile cu Apusul Europei devin foarte strînse, « stilul 1900 » nu putea să nu se extindă și în Rusia.

De regulă, el este desemnat prin termenul « *Modern* », mai cu seamă cînd este vorba de arhitectură și mobilier. Nu este, însă mai puțin propriu pentru desemnarea sa nici termenul « Mir iskusstva », înrîtit se identifică în liniile ei mari activitatea și principiile estetice ale acestei

grupări cu cele promovate de marele curent european de la răscrucea celor două veacuri.

Bineînțeles ar fi exagerat să se susțină că « Mir iskusstva » deține în Rusia monopolul « artei 1900 ». La un moment dat chiar unii академиști s'au lăsat seduși de o anumită latură decorativă a mișcării folosind soluții plastice exterioare pentru subiecte triviale de un erotism morbid, cu lascivități și parfumuri fanate, amintind kitsch-ul tipic pretutindeni în Europa pentru atît de contradictoriul « fin de siècle ». Dar nu despre acești artiști este vorba.

Aliat de nădejde al simbolismului în care încearcă să găsească o fundamentare teoretică, « Modernul » rus era de fapt o variantă de romantism tîrziu din sfera estetică a *Einfühlung*-ului și, dacă în formele cultivate de principalii reprezentanți ai grupului « Mir iskusstva », aceștia apelează nu o dată la un sistem de simboluri și forme ce țin de categoria livrescului, alții folosesc drept principal izvor de inspirație arta populară și pe cea medievală. Tradiția acestei orientări era mai veche. Încă de pe la 1870, din inițiativa acelui mecena inspirat care a fost Sava Mamontov, unul din magnații căilor ferate ruse, a luat ființă cercul artistic de la *Abramțevo*, în apropiere de Moscova.

După ce în anii 1840 fusese proprietatea lui Serghei Aksakov, găzduind pe mulți scriitori ai vremii, printre alții și pe Gogol, Abramțevo a devenit, odată cu trecerea în posesia lui Mamontov, o adevărată colonie de artiști, găzduinduși pe Repin, Serov, Polenov, frații Vasnețov, Levitan, Vrubel, Korovin ș.a., care în afară de ședințele de pictură și excursiile instructive la monumentele istorice din regiune, încep să consacre o parte din activitatea lor cercetării și valorificării creației populare în care întrevăd adevăratul viitor al artei. Deosebit de activi în această direcție au fost V. Vasnețov, Elena Polenova și Vrubel. Expedițiile în satele din jur, colecționarea obiectelor de artă țărănească și crearea unui muzeu pentru păstrarea lor, iar mai tîrziu înființarea unor ateliere de tîmplărie, de cusătorie și de ceramică a dat impuls unei producții de artă aplicată destinată uzului casnic și menită să înlocuiască obiectele de fabrică, meschine și banale. Nu s'ar putea spune că întreprinderea a reușit pe deplin. Primejdia eclecticismului ca

și aceea a presiunii exercitate de gustul clientului o pîndea pentru a o compromite în parte, ceea ce n-o împiedică totuși pe Tamara Talbot Rice să așeze activitatea cercului de la Abramțevo la originea constructivismului ⁹⁴.

N-a îndreptățit total așteptările nici întreprinderea de artă aplicată înființată după 1900 la Talașkino, în apropiere de Smolensk, de către prințesa M.K. Tenișeva. Fără să asimileze temeinic principiile artei populare, Vasnețov, Serov, Somov, Korovin, Vrubel, dar mai ales Roerich și Maliutin au desenat în spiritul ei modele pentru o producție de serie la realizarea căreia meșteșugarii țărani aveau rolul unor simpli executanți.

Deși nu au răspuns scopului căruia i-au fost destinate, atît experiențele de la Abramțevo cît și cele de la Talașkino au semnificația unor momente importante în căutările tipice pentru « stilul 1900 » de a apropia arta de viață, reînviind tradițiile folclorice, și ele constituie una din dimensiunile majore ale « Modernului » rus, inclusiv aceea a spiritului propriu pentru « *Mis iskusstva* », în măsura în care experiențele se oglindesc și în pictura unor membri ai grupării.

Însemnătatea acestor întreprinderi crește în sfîrșit și mai mult dacă avem în vedere că de ele nu vor fi străine nici căutările ulterioare în care se lansează avangarda rusă și anume cele din faza primitivistă străbătută de Larionov, Gonciarova, Malevici, în primul rînd, dar și cele expresioniste și apoi chiar abstracționiste din opera lui Kandinsky, operă de neconceput, în forma pe care o știm, fără puternica înrîurire exercitată asupra pictorului de arta populară rusească, fapt devenit posibil tocmai datorită spiritului inițiat de « *Mir iskusstva* » și patronat de Mamontov și Tenișeva care au finanțat și revista. În sfîrșit poate și mai prețioasă este contribuția adusă mai întîi de cercul din Abramțevo și apoi de către « *Mir iskusstva* » însăși la propulsarea pe o traiectorie plină de strălucire a Baletelor ruse.

Pornind de la condițiile modeste ale teatrului particular de la Abramțevo unde în 1883 s-a prezentat « *Snegurocika* » lui Ostrovski cu decoruri de Viktor Vasnețov, spectacolele rusești de operă și balet au urmat o linie ascendentă. Prima treaptă a constituit-o Opera lui Mamontov deschisă la Moscova către 1890.

Exemplul dat de ea l-au urmat apoi Teatrul Mare din Moscova și Teatrul Marinski din Petersburg. Artiștii cei mai mari, înlocuind pe vechii decoratori rutinari, au creat decoruri și costume care au revoluționat spectacolul. Polenov, Vrubel, Korovin, Benois, Roerich, Bakst, Golovin, iar mai târziu Larionov și Gončearova, inspirându-se din arta medievală și populară rusă, au ridicat arta decorăției la nivelul muzicii create de Rimski-Korsakov, Dargomîski, Borodin, Musorgski, Skriabin, Stravinsky și al artei interpretative a lui Șaliapin, Fokin, Nijinski, Karsavina.

Tocmai la acest moment se referea Réau când vorbea de formele noi de artă exportate de Rusia. În adevăr, momentul culminant al acestei eflorescențe artistice îl constituie turneele pe care, începînd din 1908, Diaghilev le va organiza la Paris și în alte orașe occidentale. Adevărate « saloane » de artă rusă, în care « simfonia decorativă învăluie gestul cum orchestra acompaniază cântecul », baletele ruse au însemnat un moment de triumf în arta spectacolului.

Printre membrii fondatori ai grupului « Mir iskusstva » primul loc îi revine lui Aleksandr BENOIS (1870—1960). Erudiția enciclopedică, largul orizont intelectual, multitudinea talentelor și preocupărilor ca și energia sa neistovită au făcut din Benois ideologul și animatorul respectat al mișcării.

Este de-a dreptul uimitoare puterea de creație cu care acest prodigios artist și savant a contribuit la viața cultural-artistică a timpului.

Deosebit de fertilă a fost activitatea sa teoretică în domeniul criticii și istoriei artei, soldată cu sute de articole și cu lucrări capitale cum sînt « Pictura rusă în secolul al XIX-lea » și « Istoria picturii tuturor timpurilor și popoarelor ».

Una dintre pasiunile sale devorante a fost apoi teatrul. A semnat regia unor spectacole și a executat decoruri în care cunoașterea aprofundată a epocilor evocate, gustul sigur, rafinamentul, simțul monumentalului l-au ajutat să spună un cuvînt greu în revoluționarea acestei arte. A fost pe acest ogor unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Diaghilev, primul sezon rus la Paris, în 1909, deschizîndu-se cu baletul « Pavilionul Armidei » pus în scenă de Benois. Tot lui i-a aparținut, în 1911, 242

și scenografia baletului « Petrușka » cu muzica lui I. Stravinsky, prima încercare izbutită de creare a unui spectacol inspirat în întregime de arta națională rusă.

De o atenție deosebită s-a bucurat din partea sa și grafica de carte; în afară de ilustrații pentru diverse opere literare, l-a interesat mult tehnica tiparului pentru care a imaginat litere, frontispicii, vignete, contribuind la crearea unui nou stil.

Cît privește pictura și mai ales acuarela în care se dovedește un virtuoz, Benois prezintă cazul ciudat al unui amator care fără să urmeze studii sistematice de specialitate cu vreun maestru — el nu trece prin nici o școală de arte frumoase —, ajunge totuși la un înalt profesionalism.

Solida sa cultură plastică o datorează studierii aprofundate a muzeelor. De aici, poate, și caracterul oarecum livresc ca și o anumită uscăciune pedantă proprie operei sale.

Tematic, cea mai mare parte a creației lui Aleksandr Benois stă sub semnul retrospectivismului specific pentru « Lumea artei ». Epocile a căror « aromă » se străduiește să o redea sînt cele din Franța lui Ludovic al XIV-lea și din Petersburgul secolului al XVIII-lea.

Pentru a o ilustra pe prima el crează în 1897—98 seria de acuarele « Ultimele plimbări ale lui Ludovic al XIV-lea » în care « regele soare » urmat de suită, este înfățișat în diferite puncte ale splendidului parc de la Versailles. Va reveni apoi în 1906 în aceste locuri pentru a crea, de astădată într-o tehnică mixtă de guașă și peniță, așa-zisa « Serie versaillează ».

Ceea ce se impune în primul rînd atenției examinînd planșele din aceste cicluri este cunoașterea spiritului care caracterizează moravurile, costumele, stilul și întreaga atmosferă a epocii evocate. Viziunea pictorului comportă pînă la un punct o atitudine oarecum paradoxală față de universul zugrăvit. Pe de o parte este încîntarea sa de profund cunoscător al epocii mergînd pînă la ușoara idealizare a trecutului, iar pe de alta simțim ironia discretă care face din personaje adevărate păpuși insignifiante, în acord cu rolul de marionete pe care l-au jucat în istorie. Asemănarea acestor planșe cu schițele de decor pentru teatru este evidentă. Stilizarea liniei, coloritul pur decorativ, tratarea în maniera

de siluete a personajelor, folosirea culiselor, ca și lipsa de preocupare psihologică, în timp ce se insistă în mod deosebit asupra aspectului exterior (costume, coafuri, eticheta de curte), atribuie, fără îndoială, lucrările amintite unei viziuni teatral-decorativiste.

Nu fac excepție sub acest aspect nici lucrările în care Benois își propune să reînvie scene din viața de curte a țărilor ruși din secolul al XVIII-lea, de la Peterhof, Pavlovsk, Orienbaum. Deosebit de semnificativă este guașa *Paradă în timpul lui Pavel I*, în care ironia fină la adresa parodo-maniei suveranului excentric se împletește cu seriozitatea evocării și cu preocuparea pronunțat decorativistă.

În sfârșit, merită amintită pentru semnificația ei majoră în care s'a descifrat o notă socială, acuarela folosită ca frontispiciu la ediția ilustrată de Benois a « Călărețului de aramă » de Pușkin. Înfățișînd unul din momentele de tensiune maximă ale poemului, acela în care eroul principal are senzația de coșmar că asupra sa vine în galop, spre a-l strivi, Petru I pe calul său de bronz, ilustratorul a reușit să redea într-o formă monumentală cu tente simbolico-fantastice situația dramatică a insului față în față cu absolutismul țarist. Cu sau fără intenție, Benois se făcea astfel ecoul curentului protestatar care domina viața spirituală și artistică în anul primei revoluții ruse, cînd sînt date primele variante ale lucrării. După 1918 s'a consacrat îndeosebi teatrului lucrînd, pînă în 1926, la realizarea unor spectacole de Molière, Goldoni, Shakespeare, Beaumarchais, pe scenele sovietice, iar după această dată, în străinătate, la Grande Opéra din Paris și la Scala din Milano.

Tot în trecut rătăcește și imaginația lui Konstantin SOMOV (1869—1939), unul dintre cei mai tipici reprezentanți ai grupului « Mir iskusstva ». Printre cele mai caracteristice tablouri ale sale unul se și intitula *Écho du temps passé*. Vremea marchizilor pudrați din secolul al XVIII-lea este evocată în pînzele sale sub aspectul sărbătoresc și tihnit al pastoralilor, scenelor galante, arlechinadei. N'am putea spune că palpită viața în aceste lucrări. Mai degrabă este etalat într-un limbaj destul de stilizat, pe linia unei teatralizări ostentative, un palid reflex al ei. Imaginile au un caracter convențional reducîndu-se la scheme alcătuite din cîteva

elemente specifice epocii: boschete tipice, ogari, malaşcovuri, peruci, iar ca atitudini şi stări de spirit, le caracterizează erotismul, oboseala, starea de abandon, aerul morbid, senzualismul lasciv.

Un interes mai deosebit îl prezintă peisajul ezoteric al scenelor respective redat adesea în culori trandafirii sau aurii; *Confidenţă* (1897), *La scăldat* (1899), *Peisaj* (1900), *Iarna*, *Patinoar*, *Înainte de apusul soarelui* (1900), *Curcubeul*. Cât priveşte personajele, ele au într-o măsură şi mai mare decât la Benois aspectul unor păpuşi de cîrpă sau de porţelan. Arlechini şi marchizi, curtezane şi amorezi nu acuză nici o trăire sufletească. Privindu-i cu o uşoară ironie, dacă nu chiar cu indiferenţă, în orice caz fără patosul necesar unei autentice restituiri istorice, Somov osîndea singur arta sa, destinînd-o unui rol minor, acela de a amuza doar, ca simplu divertisment. Dacă n-ar fi fost activitatea de portretist, în stare să-l situeze la acelaşi nivel cu cei mai dotaţi reprezentanţi ai genului, slabe ar fi fost şansele ca acest pictor să fi interesat mai mult decât sub aspectul curiozităţii. Portretele sale în special al *Ostroumovei-Lebedeva*, al lui A. Benois, cel al *Tatălui* ca şi *Doamna cu rochie albastră* merită toată atenţia. Mai cu seamă că Somov consecvent cu sine le priveşte în aceeaşi viziune paseistă, comuni-cîndu-le voit un aer desuet, nu lipsit de farmec.

O activitate notabilă printre « miriskusnici » în domeniul portretului a avut şi Leon BAKST (1866—1924). Cele în care i-au pozat prietenii (A. Benois, *Diaghilev*, *Ida Rubinstein*) sînt concepute în spiritul dublei lor aşezămări cu modelul: ca înfăţişare exterioară şi ca relevare a vieţii lăuntrice. De obicei însă Bakst nu acordă importanţă caracterului, concentrîndu-se exclusiv asupra stilului. Portretele sale îndeosebi cele de femei devin astfel impersonale sub aspect psihologic, dobîndind în schimb o maximă valoare decorativă prin expresivitatea liniei (arabesc, siluetă). Astfel concepute ele amintesc foarte mult schiţele de costum. Nici nu este, de altfel, de mirare, dată fiind activitatea susţinută dusă de Bakst în domeniul scenografiei. Multe spectacole ca « Şeherezada », « După-amiaza unui faun », « Cleopatra » ş.a. susţinute de trupa lui Diaghilev la Paris între 1909—1914 şi-au datorat într-o bună măsură succesul decorurilor şi costumelor realizate de Bakst.

Tot de domeniul teatrului ține și compoziția istorică *Terror antiquus* executată sub influența călătoriei pe care o face în 1907 cu Serov în Grecia. Încercînd să zugrăvească presupusul cataclism al pieirii Atlantidei, el nu reușește decît să dea o replică pătrunsă de fior simbolist la *Ultima zi a Pompeiului* de Briullov.

Pentru Evgheni LANSERE (1875—1946), membru fondator și el al grupării «Mir iskusstva», aderarea la estetica mișcării este numai parțială. Retrospectivismul său, de pildă, nu are nimic comun cu paseismul contemplativ întîlnit la Benois și la Somov. Pictînd trecutul, dar nu pe cel efeminat, moleșit și searbăd din epoca decadenței, a rococo-ului, ci pe acela de afirmare constructivă din vremea lui Petru I, el se afirmă ca un romantic optimist care vedea în măreția trecutului garanții pentru viitor. Fără să lipsească nici la el preocuparea estetizantă caracteristică pentru «Mir iskusstva» de a crea un stil bazat în special pe grafism și stilizare, sensul major și semnificația istorică a evenimentelor rediate se impun cu precădere. Chiar stilizate, valurile Nevei, norii învolburați pe cerul Petersburgului, nu pot să nu sugereze vîntul proaspăt, înnoitor și eroismul propriu epocii lui Petru, în *Clădirea celor 12 colegii* (1903) și *Corăbii* (1909) — peisaje amintind, prin patosul evocării, lucrările lui Serov consacrate aceleiași perioade din istoria Rusiei.

Și mai îndepărtată de preceptele estetice dominante ale grupului «Mir iskusstva», de neconceput aproape pentru artiști ca Benois și Somov a căror operă se caracterizează printr-un apolitism consecvent, este grafica satirică realizată de Lansere în timpul revoluției din 1905. Are însă în această atitudine un aliat, pe Mstislav DOBUJINSKI (1875—1957), care a aderat la «Mir iskusstva» fără ai împărtăși idealurile. Deși genul său preferat a fost peisajul, atitudinea sa protestatară față de țarism s-a tradus fără echivoc în lucrări grafice cum este *Idilă de octombrie* (1905) — un peisaj fără victime și călăi, dar în care sînt prezentate urmele represaliilor sub forma unor pete de sînge pe pereții unei clădiri.

De altfel viziunea lui Dobujinski nu are nimic exultant nici cînd artistul se adresează trecutului. Tema lui preferată este Petersburgul din vremea lui Pușkin sau

a lui Dostoievski, văzut ca un mediu ostil omului. Fără să facă abstracție de poezia obiectivă a frumosului oraș de pe Neva, el nu se retrage nici din fața privesliștilor mai sordide, iar în puternicele contraste de alb-negru, pentru că în grafică realizează cele mai multe peisaje citadine, se strecoară discret o notă dramatică așa cum constatăm în *Omul cu ochelari* (1905) în *Păpușa* sau în *Fereastra*, ultima o pictură reprezentînd vitrina unei frizerii, cu strania prezență a unui manechin, ce imprimă premonitoriu atmosferei create o rezonanță expresionistă.

Depășirea esteticii promovate de «Mir iskusstva» s-a produs la Dobujinski și mai evident după 1913, cînd, cunoscînd pe Matisse, cubismul și futurismul, a început să se intereseze de fenomene artistice noi, ajungînd să practice mai tîrziu, în America, și suprealismul.⁹⁵ Cu totul opusă viziunii dramatice, pe alocuri tragice a peisagistului Dobujinski, este imaginea lirico-intimistă a Petersburgului din xilogravurile colorate și din acuarelele realizate de Anna OSTROUMOVA-LEBEDEVA (1871—1954). Influențată de Hokusai de la care împrumută odată cu tehnica gravurii în culori și ceva din viziunea sa ușor fantastă ca și din gama atenuată a tonalităților fine și discrete pline de lirism, Ostroumova-Lebedeva a surprins în imagini caracterizate printr-un înalt profesionalism, dar și printr-o sensibilitate excepțională, farmecul orașului de pe Neva văzut în contrastul puternic al luminii și umbrelor estivale, în evanscentele cețuri autumnale ca și în atmosfera ireală a «noptilor albe».

Nu sînt mai puțin realizate sub aspectul redării atmosferei și pitorescului specific, ca și sub acela al discreției sentimentului și rafinementului tehnic, peisajele în acuarelă reprezentînd Roma, Florența, Amsterdamul, orașe prin care artista a călătorit în tinerețe.

Pe lîngă artiștii amintiți a căror orientare prooccidentală are drept corolar un manifest interes pentru trecutul Petersburgului și pentru civilizația sa de factură apuseană, în cadrul creat de «Mir iskusstva» au gravitat și cîțiva pictori de tendință acuzat națională. Legăturile lor strînse cu cercurile de la Abramțevo și Talașkino, menținerea unui contact nemijlocit cu arta țărănească

țin seama în efortul lor de a făuri un specific național, ca și ignorarea epocii petersburgheze din istoria Rusiei, preferându-i acesteia legenda sau trecutul îndepărtat, iar apropiu pe acești artiști mai mult de «peredvijnici» decât de «miriskusnici», dacă n-ar fi pe de altă parte estetismul și chiar unele trăsături stilistice proprii modernismului care le caracterizează creația.

Totuși, în privința formei, a cromaticii mai ales, pictorii orientați spre valorile naționale ale tradiției se deosebesc de primii «miriskusnici», opunând culorilor palide, pastelate, austere chiar, folosite de aceștia, o paletă mai vie, culori mai saturate.

Aleksandr GOLOVIN (1863—1930) poate ilustra în chip elocvent această tendință. Pasta abundentă nu lipsită de o oarecare truculență, pe care el o așterne cu o voluptate hedonistă, face nu odată din tablourile sale adevărate sărbători orgiace. O anumită prețiozitate și petulanță a pastei folosite de el pe care o vom întâlni într-o măsură, cei drept mai mare, de un gust mai rafinat, și la Vrubel, apropie de mozaic pictura lui Golovin. De altfel tehnica mozaicului nu-i era nici ea străină, practicându-o ca și pe aceea a decorației în majolică și în alte materiale. Căutările decorative ale pictorului și-au găsit însă un vast teren de aplicație în arta decorului de teatru, lui aparținându-i scenografia unor reușite spectacole cu «Othello», «Mascarada», «Carmen», «Boris Godunov».

Interesant pentru felul cum se întrepătrund la Golovin arta decorativă pentru teatru cu tehnica picturii de șevalet este portretul lui *Fiodor Șaliapin* înfățișat în rolul lui Boris Godunov, în costumul de epocă și pe fundalul decorației concepute pentru opera lui Musorgski. O reușită remarcabilă este și portretul lui *Meyerhold*.

Dar poate cel mai pasionat cercetător al artei populare ruse, căutînd să decanteze din formele ei un stil nou care să nu țină seamă de nici una din normele creației artistice culte, a fost Serghei MALIUTIN (1859—1937). Pornind de la ornamentica populară pe care o prelucra în chip creator, Maliutin a ajuns la forme de o fantezie debordantă. Îmbinarea sofisticată a ornamentelor liniare în figurația stilizată a unor animale, păsări și vegetații fantastice inspirate de basmele și bălile

străvechi, este caracteristica principală a sistemului său decorativ. Procesul de filtrare a motivelor populare este însă împins prea departe. Cuprins de un adevărat delir, pictorul supune adesea prototipurile ancestrale unei metamorfoze ce are ca efect anularea logicii, a simetriei și ritmului caracteristic artei populare. Ornamentul devine astfel, uneori, o capricioasă și arbitrară aglomerare de forme.

Totuși, ținând seama că materialul suport al acestor elucubrații nu este pânza tabloului, ci de cele mai multe ori obiecte de uz curent: (dulapuri, lăzi, balalaice, jucării) pentru care desenează modele în atelierele de la Talașkino, trebuie să apreciem cum se cuvine strădania lui Maliutin de a introduce în viața maculată de trivialitatea burgheză o undă pură de fantezie poetică. Același duh ce emană din izvoarele limpezi ale ornamenticii populare răzbate de altfel și în pictura de șevalet ca și în decorația de teatru a lui Maliutin, executată pentru spectacolele «Hovașcina», «Cneazul Igor», «Sadko», puse în scenă la Talașkino unde artistul lucrează între anii 1900—1903. Spiritul în care lucrează Maliutin va contamina și creația unui confrate mai tânăr, Ivan BILIBIN (1876—1942), inspirat și el din tezaurul folcloric al poporului său, precum și din miniatura medievală. Principalul sector de activitate în care se cantonează Bilibin este însă cel al ilustrației, gen ridicat de el la o cotă maximă de măiestrie și originalitate. Chenarele ornamentale, vignetele ca și imaginile figurative obținute din arabescuri liniare umplute cu pete de culoare compactă, ca în cloazoneuri, egală pe toată suprafața, fără perspectivă aeriană, fără modeleu și clarobscur, au făcut epocă în domeniul respectiv, contribuind la sporirea farmecului pe care-l aveau basmele ilustrate dintre care cităm: «Poveste despre țarul Saltan».

Un alt artist pasionat de problemele introducerii artei în viața cotidiană a fost Nikolai ROERICH (1874—1947) care, asemenea lui Maliutin, a activat energic în cadrul cercurilor de la Abramțevo și Talașkino, realizând diverse obiecte de mobilier într-un stil original și robust. Pentru Roerich popasul îndelungat făcut în domeniul artei aplicate are și o semnificație de ordin etico-filosofic și social. Sub influența lui Lev Tolstoi,

el vedea posibilă transformarea societății printr-o acțiune de autoperfecționare morală, realizabilă, la rândul ei, cu ajutorul unei arte active pentru care adoptă și un termen împrumutat din sfera politicului: «neonașionalism». Este interesant că pentru făurirea acestei arte noi, Roerich nu se adresează ca să primească suferința nici religiei, ca Tolstoi, dar nici tumultuoasei realități contemporane la a cărei asanare își propune să contribuie. Curios, nici arta populară și nici tradiția multiseculară a creației medievale nu-l satisfac, regresiunea sa în timp fiind diferită de a celorlalți «mir-iskusnici». Singura epocă în stare să exercite asupra sa o adevărată fascinație este în schimb cea arhaică și păgînă, anterioară formării statului rus, adică zonele nebuloase și obscure ale evului mediu timpuriu.

Participarea la săpăturile arheologice, studierea inventarului din curganele scitice și a vestigiilor venite de la civilizațiile din spațiul scandinav și din cel septentrional al Rusiei i-au prilejuit o solidă cunoaștere a trecutului neguros căruia fantezia n-a avut decât să precizeze contururile. Căci, de fapt, Roerich nu cercetează doar urmele vieții materiale și numai pentru a fi de folos în realizarea proiectelor de artă aplicată. În pictura de șevalet el urmează aceeași cale inspirându-se din eposul scandinav și din cel al slavilor de răsărit pentru a evoca în multe pânze scene de viață, momente dramatice sau străvechi ritualuri păgîne cărora misterul și fabulosul le conferă o pregnantă notă poetică. *Se adună bătrînii* (1898), *Expediție* (1899), *De rău augur* (1901), *Construirea orașului* (1902), *Lupta* (1906), *Cîntec despre viking* (1907), *Triumful vikingului* (1908), *Marea varegilor* (1910) sînt doar cîteva din tablourile pe care le concepe în cicluri, cum este acela intitulat «Slavii» sau «Începutul Rusiei».

Cu timpul, mai ales în preajma primului război mondial și a Revoluției, sub puternica influență a simbolismului literar, opera lui Roerich evoluează spre iraționalism, dobîndind și o coloratură mistică (*Ultimul arhanghel*, 1912, *Țipătul balaurului*, 1914, *Casa spiritului*, 1915, *Fapte omenesti*, *Cer purpuriu* [Zarevo], *Orașul condamnat* ș.a.). Cum constată însă cercetătorul sovietic Vanslov, în forma mistico-simbolistă a acestor tablouri sînt exprimate, deși destul de confuz, aprehensiunile și presim-

țirile tulburi ale artistului. În chip nedeslușit, el exprimă un protest pacifist împotriva violenței și a războiului vestind totodată catastrofa ce amenința vechea lume. Fără îndoială că tocmai în acest spirit a tălmăcit semnificația unui tablou ca *Orașul condamnat* și Gorki atunci când l-a achiziționat pentru colecția sa.

Cu «*Mir iskusstva*» a avut strânse legături și Mihail VRUBEL (1856—1910). Ca limbaj și gust artistic, el aparține desigur curentului «Modern», fiindu-i proprii într-o măsură covârșitoare toate căutările din domeniul decorativului, caracteristice pentru membrii cercurilor de la Abramțevo și Talașkino, în cadrul cărora a fost foarte activ și întreprid.

Ca importanță, opera acestui artist depășește însă cu mult aproape tot ce s-a creat de către reprezentanții așa-zisului «modern» rus, înțelegînd aici în primul rînd pe «miriskusnici». Iar dacă îl judecăm într-o perspectivă mai largă, Vrubel ne apare, fără îndoială, ca o personalitate cu totul remarcabilă, originalitatea și forța geniului său asigurîndu-i un loc de prim rang în cadrele picturii moderne, ruse și universale.

Sînt desigur de luat în seamă, în aprecierea acestui artist, preocupările sale mai mult decît interesante din planul formei. Deși mai vîrstnic decît oricare altul dintre reprezentanții modernismului, aparținînd de fapt generației «peredvijnicilor», el duce mai departe decît toți încercările menite să împrăspăteze limbajul artistic, astfel încît rolul său în pictura rusă a putut fi comparat cu cel jucat de Cézanne în Occident. Opera sa a fost ca și aceea a pictorului francez, un fel de «arche» între cele două viziuni diferite ce separă arta a două secole.⁹⁶ În orice caz, prețuirea de care Vrubel se va bucura în cadrul avangărzii ruse nu face altceva decît să confirme o dată mai mult caracterul avansat al pozițiilor ocupate de el în problema elaborării unor formule noi de expresare.

Se știe însă că pentru Vrubel, în ciuda învinuirilor de «decadentism» ce i s-au adus atît din partea cercurilor academiste retrograde, cît și din aceea a partizanilor artei realiste, căutările din planul formei n-au fost niciodată un joc gratuit.

Dimpotrivă, este în cauză unul dintre cele mai puternice temperamente artistice. Frămîntat și sfîșiat de

contradicții care în parte sînt ale sufletului său torturat de neliniști, în parte ale epocii ce se oglindește în acest suflet, Vrubel caută înfrigurat să îmbrace în imagini cît mai grăitoare, conținuturi cu o înaltă semnificație filozofică și umană.

Deși evită să zugrăvească în mod nemijlocit viața contemporană, nu-i mai puțin adevărat că densitatea de idei și psihologismul operei sale își are puncte de impact în realitate. Tocmai ciocnirea violentă dintre proza meschină a realității și înaltele idealuri ce animă sufletul generos al pictorului creează acea tensiune patetică, conferind nota de tragism pe care o au marea majoritate a lucrărilor lui.

Om al marilor pasiuni, devorat de întrebări capitale, introvertit și zbuciumat mereu, mereu întunecat și crispat, niciodată luminos și senin, Vrubel înțelege să transpună patimile, obsesiile, uneori și nevrozele, în operă cu scopul mărturisit de a « frige inima oamenilor ». Este așadar un moralist, dar unul dublat de un vizionar care asociază la negația lumii în care trăiește o lume a fanteziei poetice. O lume ireală și fantastică în fond. Dar nu arbitrară. Nu irațională. Deși zămislite în clocotul unei conștiințe surescitate, bîntuite de obsesii în care o imaginație delirantă amenință adesea să rupă zăgazul rațiunii, imaginile create de Vrubel au de cele mai multe ori un solid punct de sprijin în mitologie, în literatură, în eposul popular sau chiar în natură, înțeleasă la scara cosmică. Luînd deci ca izvoare de inspirație Biblia sau opera lui Shakespeare, creația lui Lermontov sau pe cea a lui Goethe, poeme ale lui Pușkin sau vechi basme rusești, el a recreat imaginea unor figuri sublime și contradictorii, pline de forță sufletească și morală ca: *Hamlet*, *Faust*, *Procrucul*, *Demonul*...

Există desigur în natura prometeică a acestei iconografii o preocupare de esență romantică pe care am consemnat-o ca atare dacă o anumită frenezie morbidă și o certă tendință spre ezotericul cu inevitabila tentă metafizică n-ar fi, împreună cu trăsăturile stilistice cultivate cu un deosebit rafinament, semnele unei aderențe vădite la estetica simbolistă. Căci, în adevăr, Vrubel rămîne, alături de Borisov-Musatov, cel mai consecvent simbolist din pictura rusă, prietenia sa cu

poetii Aleksandr Blok și Valeri Briusov probînd și biografic atașamentul său la mișcare. Arta lui a și fost dealtminteri asemuită cu opera celor doi poeți citați și cu muzica lui Skriabin.

Cît este de redevabil curentului simbolist ne dăm seama judecînd imaginea *Demonului*, temă care-l obsedează și pe care o pictează cu începere din 1890 în nenumărate variante. Erou prin excelență romantic, sugerat de poemul lui Lermontov la care Vrubel execută ilustrații magistrale, *Demonul șezînd* (1890) este încărcat cu neliniștea, misterul și febra metafizică caracteristice simbolismului. Asemenea lui Hyperion, Demonul lui Vrubel este o ființă orgolioasă și sublimă. Este tînăr și puternic, dar rupt de lume și nesfîrșit de trist în solitudinea la care e condamnat. Acestei imagini patetice și tragice îi corespunde desigur o fabulă care în linii mari este aceea din «Luceafărul» eminescian. Și conștiința damnării, și răzvrătirea, și setea de libertate, și aspirația la dragoste, și mîndria superbă pe care Demonul o încearcă în suferința de a nu se putea elibera și chiar de a se zdrobi de stînci, așa cum apare în ultimele variante, vorbesc despre soarta artistului însingurat, nemulțumit și neînțeleș, consumat veșnic în efortul supraomenesc de a învinge greutățile și a se afirma.

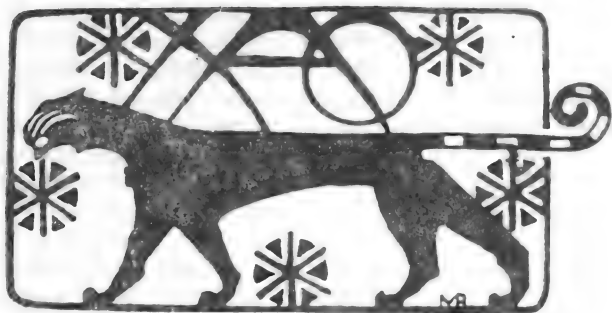
Mai puțin patetice dar nu și mai puțin simboliste în neliniștea lor bizară, amestec de fantastic și real — sînt tablourile inspirate de folclor și de natură. Printre ele se remarcă *Pan* (1899) zeitate robustă întruchipînd trăsăturile naturii ruse pe care Vrubel o simte acut cum se poate constata și în tabloul *Noaptea*, un peisaj vespéral și fantastic, în *Prințesa Lebădă* (1899) de un lirism dureros, imagine poetică a tristeții, în *Lebăda* (1900), imagine bizară, simbol al purității și gingășiei.

Tainicul, bizarul, sentimentele tulburi și nelămurite revin de altfel ca un laitmotiv și în alte lucrări cum ar fi *Liliacul*, reprezentînd o fată cu ochii mari și stranii, pe fundalul unei tufe de liliac; *Ghicitoarea*, *Spania*, înfruntare pătimașă de sentimente, ca și *Poveste orientală* și *Fata pe covor persan* (1886) inspirate de universul mirific al Orientului.

Sînt acestea doar cîteva adînci sondaje ale sufletului uman, care împreună cu portretele acut psihologice

(ale *Soției*, al lui *K. Arțibușev*, *S. Mamontov*, *V. Briusov* etc. . .) dau o amplă dimensiune creației lui Vrubel, caracterizată printr-o mare densitate ideatică și emoțională.

Sînt desigur în opera sa și lucrări mai rarefiate ca semnificație umană. În căutarea unui stil, a unui vocabular care să-l exprime cît mai exact, a creat și în spiritul



M. Vrubel,
Vignetă pentru revista « Mir iskusstva »,
1899

unui decorativism devenit oarecum scop în sine, cum ar fi panourile *Dimineața*, *Amiaza*, *Seara*, *Muza*. În tot ce a făcut se simte însă înalta probitate profesională, grija laborioasă pentru nivelul artistic al meșteșugului. Sînt de notat îndeosebi eforturile lui Vrubel în domeniul artei monumentale începînd cu schițele pentru pictura murală a Catedralei Sf. Vladimir din Kiev și sfîrșind cu mari panouri decorative, cu mozaicuri și vitralii și cu decorațiile de teatru pentru opera privată a lui Mamontov. Vasta sa cultură și în special cea plastică, profunda cunoaștere a artei renascentiste, a celei venețiene îndeosebi, dar și a celei medievale ruse ca și prețuirea artei orientului, mai ales a covoarelor, îl ajută să-și clarifice importante probleme de formă. În general, pictura sa este fastuoasă. Imitînd oarecum mozaicul și covorul oriental, pasta așternută de el în tușe suculente

emană parcă din laboratorul unui alchimist, avînd prețiozitatea giuvaerelor. Rafinat și fabulos totodată, coloritul aparține ca și maniera de a așterne culoarea unui temperament năvalnic și chinuit. Potențate de negrul folosit drept catalizator, cu care Vrubel realizează contraste ce corespund dramatismului interior al picturii sale în ansamblul ei, culorile irump strălucitoare ca dintr-o magmă supusă unor teribile presiuni și combustii. Este tocmai ceea ce deosebește creația acestui artist de aceea mai luminoasă și senină a lui Gustav Klimt, strălucit reprezentant al Secesiunii vieneze, cu care își află totuși unele contiguități, mai cu seamă cînd folosește acuarela, — tehnică pe care Vrubel o apreciază și o practică asiduu.

Ca temperament, ca rigoare morală și profesională, în sfîrșit ca exaltare și spirit de sacrificiu, Vrubel amintește, prin destinul său, cel mai mult de Van Gogh, gustînd ca și acesta din cupa privațiunilor fizice și morale și sfîrșind viața paralizat și orb într-o casă de sănătate, după ce, în scurte perioade de remisiune, închipuise imaginea terifiantă a *Demonului învins*.

Printre simbolistii ruși, după Vrubel, figura cea mai proeminentă este Victor BORISOV-MUSATOV (1870 — 1905). Nici el nu este străin de estetica profesată de «Mir iskusstva» și propensiunea sa pentru subiecte împrumutate istoriei moderne a Rusiei (începutul sec. al XIX-lea) ne duce imediat cu gîndul la Somov, Benois, Lansere, Dobujinski. Numai că Borisov-Musatov este mai adînc în lirismul său decît oricare dintre cei numiți. Aproape maladivă, hipersensibilitatea acestui artist amintește de Vrubel fără a fi dublată însă de temperamentul fugos al celui din urmă. Dimpotrivă, spre deosebire de agitatul și nervosul Vrubel, Borisov-Musatov este o fire visătoare, abulică, un retractil. Pînzele sale, cu excepția celor de început datorate contactului cu impresionismul (*Sărutul, Agava, Fata cu agavă*), sînt adevărate reverii în care simțim, ca un murmur, o durere discretă, înăbușită. De regulă, acțiunea lor indefinită (îndeosebi plimbări) are loc în parcurile din preajma «usadibelor» (conacelor) moșierești construite în stil «empire», unde fințe plăpînde, mai ales femei, în grupuri sau solitare, se preumblă, în crinolinele lor înfoiate, ca niște apariții fantomatice, cum se poate vedea în lucrări ce se cheamă uneori

sugestiv: *Năluci*, alteori *Requiem*, *Gobelin*, *Salbă de smaralde* sau *Bazinul*, femeile visătoare zugrăvite în aceasta din urmă fiind la fel de ireale ca și oglindirea lor în apă. În orice caz este o atmosferă stranie și ireală, o acalmie care ascunde însă neliniștea interioară a artistului. Uneori tablourile au adevărate valențe muzicale trădând influența simbolistă.

Deși a lucrat la Paris cu Gustave Moreau, cam în aceeași vreme când în atelierul acestuia se afla și Pallady, Borisov-Musatov reține din pictura franceză mai cu seamă lecția lui Puvis de Chavannes. Compozițiile sale se caracterizează prin decorativism liniar și cromatic. Ele nu au adâncime; privit oarecum din « vol d'oiseau », motivul pictat permite, chiar când este peisaj, o dezvoltare pe verticală, orizontul fiind foarte înalt sau lipsind pur și simplu. În acest spațiu pictural rolul arabescului și al ritmurilor de linii dobândește o mare forță de expresie.

Atmosfera fizică și cea sufletească este creată totuși de culoare care este de un rafinament desăvârșit. Temperament de freschist, Borisov-Musatov folosește o paletă reținută, în tonuri delicate de griuri albastrii sau liliachii, prin excelență simboliste. Distilate parcă din seve vegetale, palide, clorotice, asemenea celor de tapiserie, culorile sporesc și mai mult impresia de oboesală, de îmbătrânire și de stingere crepusculară pe care o acuză lumea închipuită de Borisov-Musatov, o lume ce-i oferă totuși pictorului adăpost și refugiu în fața realității contemporane lui din care evadează neputînd-o accepta așa cum este.

Oricît ar fi fost de îndrăznețe experiențele și oricît de valoroase rezultatele obținute de artiștii reuniți de « Mir iskusstva », poziția dominantă pe care această mișcare a avut-o în arta rusă modernă la începutul secolului al XX-lea n-a putut să se perpetueze multă vreme. Evoluția artistică de pe continent se desfășoară într-un ritm cu care nici unul dintre pictorii menționați nu poate ține pasul, mai ales după înfrîngerea revoluției din 1905, când cultura rusă intră precipitat într-o fază de căutări înfrigurate.

Îmbătrînită, evident, prematur și depășită de evenimente, « Lumea artei » se pregătea să părăsească vrînd-nevrînd

scena. Dar nu pentru a o lăsa goală. Pe măsură ce importanța acestei mișcări organizate descrește, printre altele, și ca urmare a faptului că principalii ei corifei (Diaghilev și Benois) se orientează, începînd din 1908, spre realizarea de spectacole destinate străinătății, în Rusia, rolul de avangardă artistică începe să fie aprig disputat de alte forțe.

Se conturează chiar și un fel de reacție la tendințele intelectualiste, savante, oarecum pedante ale grupului lui Benois. Dar nu o reacție violentă și mai ales nu una diametral opusă. Fără ca principiile care călăuziseră «Mir iskusstva» să fie total abolite, scoriile și prejudecățile cei determinaseră în parte fizionomia vor fi înlăturate de curente mai noi.

Se știe, de pildă, că «Mir iskusstva», mișcare tipică pentru «arta 1900», se orientase, în tendința sa de sincronizare a artei ruse cu cea europeană, către fenomenele simbolism și Secesiune, principalii ei inspiratori fiind Böcklin, Leibl, Corinth, Beardsley, Klimt, Zorn și mai puțin Puvis de Chavannes și grupul Nabi.

Pentru generația mai tânără, interesul începe să se deplaseze radical, spre curente postimpresioniste din Franța, acestea ajungînd să fie, cum s'a spus, cunoscute mai bine la Moscova decît la Paris.⁹⁷

Un rol deosebit în pătrunderea artei franceze de avangardă în Rusia, înlesnind contacte rodnice între pictorii acestei țări cu ultimele experiențe ale Școlii Parisului, l'au avut colecționarii moscoviți Șciukin și Morozov. Acești nababi au achiziționat sute de pînze ale pictorilor francezi începînd cu impresioniștii și sfîrșind cu foviștii și cubiștii. Primul loc în preferințele lor l'au avut în orice caz Matisse care, invitat de Șciukin, a întreprins la un moment dat un voiaj la Moscova.⁹⁸

Bineînțeles, crearea unor asemenea puternice nuclee de artă franceză la Moscova nu poate rămîne fără urmări. Nu întîmplător, tocmai Moscova și nu Petersburgul a avut inițiativa celor mai îndrăznețe experiențe, aici desfășurîndu-și activitatea principalele grupări ale avangardei ruse, principalele lor reviste, precum și expozițiile cele mai răsunătoare.

Dintre grupările cu o excepțională vogă în viața artistică a epocii respective, trebuie amintită în primul rînd «Golubaia roza» (Trandafirul albastru). Prima sa

expoziție și ultima, dacă ținem seama că următoarele trei organizate în 1908, 1909 și 1910—11 de către revista « Zolotoe runo » (« Lîna de aur ») nu-i mai întrunește pe toți reprezentanții grupării, avînd în schimb un caracter cosmopolit, în sensul unei participări multinaționale, a avut loc în 1907 cu concursul unui număr de cincisprezece artiști moscoviți, care se proclamă descendenți ai lui Borisov-Musatov și ai lui Vrubel. Ei înțeleg să facă în acest fel profesione de credință simbolistă. Totodată se distanțează însă în chip sensibil de cei doi reprezentanți ai simbolismului rus, cei mai radicali dintre expozanți propunîndu-și să renunțe cu desăvîrșire la elementul literar în favoarea valorilor de « pictură pură ».

Pînă la pictura « pură » ei, cei drept, nu evoluează. Nu-i mai puțin adevărat însă că vagul simbolist, ceața misterioasă, evanescențele mistice învăluie cea mai mare parte a creației lor și chiar dacă realitatea nu dispăre din tablou, ea dobîndește semnificații ascunse, cu substrat idealist.

Stilistic, grupul se află, în parte, sub influența lui Matisse și a Nabi-ului. Lucru firesc dacă ținem seama de legăturile strînse pe care artiștii francezi le au cu acest grup moscovit. Participarea masivă a artiștilor din grupul Nabi la cele două expoziții cu caracter mixt franco-rus pe care le organizează în 1908 și 1909, la Moscova, revista « Zolotoe runo », organul de presă al « Trandafirului albastru », este proba cea mai sigură. Este de remarcat, de asemenea, colaborarea regulată la această revistă ce apărea simultan în limbile franceză și rusă, a lui Maurice Denis, teoretician al Nabi-ului, care ca și Matisse, a călătorit la Moscova.

Desigur că în asemenea condiții, pentru pictorii ruși nu putea să mai fie un secret definiția dată de Maurice Denis picturii. Simplificarea formelor, aplatizarea volumelor, caracterul decorativ al liniei și funcția simbolică a culorii, folosirea culorilor macerate, a tentelor vapo-roase, pale, ca și trecerea subiectului pe plan secund, sînt trăsături pe care, practicîndu-le, pictorii ruși par a ține să confirme părerea confratelui francez că « înainte de a fi un cal de bătaie, o femeie nudă sau o anecdotă oarecare, tabloul este esențialmente o suprafață plană acoperită cu culori organizate într-o anumită ordine ».

O trăsătură stilistică esențială, caracteristică pentru opera pictorilor de la « Trandafirul albastru » o constituie și primitivismul. Tendința spre naiv și primitiv era sugerată firește de Nabi și de fovism. Sursa propriu-zisă se afla însă în vocabularul de forme al icoanelor vechi (de la care, în treacăt fie spus, s-a inspirat și Matisse) și în cel al creației populare naționale: în broderii, creștături în lemn și mai ales în gravura țărănească — așa-zisul « lubok ».

Faptul a avut o mare însemnătate întrucât a determinat caracterul original al avangardei ruse, în general, care, cum știm, cu toată tenta cosmopolită ce decurge din natura internațională a curentelor de avangardă, a păstrat un permanent atașament față de tradiția populară reușind să imprime unele trăsături ale sale și artei apusene, fie direct, prin emisari ca Chagall și Kandinsky, fie indirect.

Pavel KUZNEȚOV (1878—1968) a fost cel mai de seamă reprezentant al « Trandafirului albastru », după ce a traversat o perioadă impresionistă (*Fîntîna albastră*, *Salcîm* etc.). Ca elev al lui Borisov-Musatov, moștenește de la acesta predilecția pentru redarea unei lumi ca de vis, văzută într-o lumină blîndă și ireală. Culorile palide și mate, formele difuze, parcă topite într-o atmosferă încremenită, vin de asemenea de la maestrul său ca și fascinația pentru ezotericul simbolist. Sentimentul este însă altul. În timp ce pentru Borisov-Musatov lumea se stinge într-o lumină crepusculară, totul avînd aspectul unor flori fanate, universul lui Kuznețov pare că abia ia naștere în lumina indecisă încă a aurorei. *Dragostea maternă*, *Nașterea*, *Dimineața* sînt tocmai asemenea mărturii ale uimirii artistului în fața miracolului vieții. Deosebit de interesantă, amintind de Gauguin, prin exotismul și dorința de evaziune într-o altă lume, mai primitivă și mai pură, este seria kirkiză. În *Ploaie în stepă*, *Miraj în stepă*, *Tunsul berbecilor*, *Seară în stepă* și în alte tablouri cu subiecte din viața kirghizilor, concepute într-un spirit primitiv-decorativist de esență orientală, pictorul are o viziune idilică, tradusă prin metafore cu sens simbolist.

Apropiată de această viziune este și creația din acești ani a lui Martiros SARIAN (1880—1972), pictor armean care îmbogățește fizionomia grupului cu o artă ce-și

are sursele de inspirație în folclorul și miniatura medievală creată de poporul său, dar totul filtrat prin sensibilitate modernă. S-a și spus de altfel că Sarian interpretează pe Matisse în manieră orientală.⁹⁹

Deși misterul învăluitoare nu lipsește din opera sa, pentru Sarian este în adevăr caracteristică voluptatea cromatică, îndrăzneala în folosirea culorilor vii, percutante. Cum observă însă D. Kogan, «spre deosebire de Matisse, Sarian păstrează interesul pentru redarea impresiilor senzoriale primite de la natură, redă jocul reflexelor și umbrelor». Cît privește subiectele, alegîndu-le din acel orient mirific (călătorește în Turcia, Egipt, Persia) în care denumirile locurilor au rezonanțe biblice (*Muntele Ararat*), ele nu puteau decît să sporească prin specificul lor, farmecul exotic al tablourilor (*Curmalul, Struguri, Hiene, Constantinopol, Stradă, Amiaza*).

Un alt artist care aderă la «Trandafirul albastru», estetica sa depășind însă cu mult programul teoretic al grupului respectiv, a fost Kuzma PETROV-VODKIN (1878—1939). Este și el simbolist, preferînd realității imediate imagini ideale dintr-o lume a frumuseții pe care o preconizează cu nădejdea că într-o zi va putea fi realizată. Nici nevroze, nici tristeți fără leac și în general nici urmă din starea de spirit maladivă și agonică, specifică pentru «răul sfîrșitului de secol» și întîlnită într-o măsură precumpănitoare la Borisov-Musatov. Dimpotrivă, într-o formă nebuloasă, la început, și din ce în ce mai lămurit, pe măsură ce revoluția se apropia, Petrov-Vodkin presimte și vestește nașterea unei lumi noi. *Scăldatul calului roșu* constituie, în limbaj simbolist, tocmai o asemenea premonițiune.

Cît privește poetica și stilul său, există cîteva componente care le determină profilul, printre acestea numărîndu-se vechea pictură rusă, Renașterea italiană timpurie, vagi ecouri preraphaelite, opera lui A. Ivanov și chiar o ușoară influență a artei primitive africane, cu care s-a familiarizat în timpul unei călătorii în continentul negru. Toate aceste izvoare își află confluența în tablourile ca *Țărm* (1908), *Vis* (1910), *Băieți jucînduse* (1911), *Fete pe malul Volgăi* (1915), *Dimineață, Amiază, Mama*, ultimul cu trăsături ce amintesc madonele lui Cimabue. În plan etic, imaginile acestea respiră o mare puritate

și deși au nenumărate puncte de impact cu realitatea, ele reprezintă în fond chipuri convențional simbolice, poetizate după un canon ce corespunde aspirației spre ideal a pictorului.

Originalitatea indiscutabilă a lui Petrov-Vodkin este și mai evidentă în planul formei. Cu simțul monumetalului și al decorativului, el nu renunță totuși să sugereze volumele. O face însă nu prin clarobscur, ci prin diferențe de valori tonale. Tot astfel, fără a renunța la perspectivă, o adaptează pe aceasta unei viziuni moderne, o revoluționează cu alte cuvinte elaborând un sistem de pictură întemeiat pe ideea că spațiul poate fi redat cu ajutorul unui ax orizontal curb. Este vorba de crearea așa-zisei « perspective sferice » inventată de Petrov-Vodkin pentru a da impresia « sfericității spațiului ». Acest procedeu pe care-l fundamentează și teoretic în lucrarea « Spațiul lui Euclid », precum și fixarea unor unghiuri de vedere duble: unul în partea superioară și altul în cea inferioară a tabloului conferă compozițiilor lui Petrov-Vodkin, în ciuda minuției oarecum desuete cu care modelează forma, o alură cu totul modernă. La același nivel tehnic și cu elemente de limbaj asemănătoare, dar sensibilizat de experiența expresionistă, Petrov-Vodkin va realiza și după Revoluția din Octombrie lucrări antologice, bogate în semnificații, ca: *Anul 1918 la Petersburg* și *Moartea comisarului* (1920).

Spre deosebire de Kuznețov, Sarian și de Petrov-Vodkin, mulți dintre membrii grupului « Trandafirul albastru » se lasă captivați de viziuni stranii, cu rezonanțe mistice. Așa procedează, de pildă, frații Vasili și Nikolai MILIUTIN, în lucrări ca *Legendă* și respectiv *Îngerul durerii*, UTKIN, în tabloul *Miraj*, și Serghei SUDEIKIN (1882—1946) în *Veneția*. Pentru primii doi este caracteristică îmbinarea unei figurații halucinante și bizare de esență suprarealistă cu cea mai pură viziune decorativistă, pe foarte întinse suprafețe pânza fiind cadrelată cu ajutorul liniilor și unghiurilor drepte într-un fel de mozaic nonfigurativ ce amintește pe alocuri de Vrubel și Klimt, fără a atinge însă strălucirea de piatră scumpă din pictura acestora. Sedus de imaginea vieții ca teatru și inspirându-se când din gravura populară când din galanteriile rococo-ului, Sudeikin creează tablouri ce amintesc schița pentru decorația de teatru.

Pentru alt membru al grupului, STELLEŢKI (1875—1947) este caracteristică stilizarea în spiritul icoanelor, iar pentru Nikolai SAPUNOV (1880—1912) — feeriile nabiste, tendința de anulare a hotarului dintre teatru și viață, predilecția pentru grotesc și fantasmagoric (*Traktir, Caruselul*).

Interesant este și Nikolai KRÎMOV (1884—1958) care stilizează imitînd desenele făcute de copii.

În 1909, la una din expozițiile organizate de revista «Zolotoe runo» care era finanțată de bancherul moscovit Nikolai Riabușinski, cunoscut colecționar și mecen, au expus și alți pictori ca Robert Falk și cuplul Larionov și Gonciarova. Dar activitatea acestora va cunoaște în viitor o evoluție ce se depărtează de estetica «Trandafirului albastru».

De altfel, în 1909, «Golubaia roza» își întrerupe existența efemeră pentru ca inițiativele novatoare să treacă în seama altor grupări și mai radicale în profesarea «picturalității pure» dar și mai efemere totodată.

După 1910, la Moscova încep să-și dea întâlnire în mod tot mai insistent curente europene cum sînt futurismul italian, cubismul francez și expresionismul german, în special cel al «Călărețului albastru» de la München, curente ce vor fecunda căutările avangardiștilor ruși și vor condiționa în cele din urmă apariția unor sinteze originale, dintre care cubo-futurismul se va înscrie ca prima (dar nu și ultima) mișcare rusă de anvergură în avangarda artistică a continentului.

În orice caz, dacă G. C. Argan are dreptate susținînd că «spiritul revoluționar al cubismului s-a simțit în primul rînd în țările care participaseră mai puțin direct la mișcările europene de avangardă», dacă — așa cum arată reputatul istoric și teoretician al artei — «futurismul italian a fost un mod de a face întîrziat și poate prea în grabă o neterminată experiență romantică și totodată un mod de a asimila rezultatele ultime ale impresionismului și ale neoimpresionismului»¹⁰⁰, lucrul este în ambele cazuri și mai valabil pentru ruși. Ei îndeplineau evident în mod ideal condițiile la care se referă Argan, întrucît nici romantismul, nici impresionismul nu cunoscuseră la ei decît manifestări sporadice, iar participarea lor de pînă acum la revoluționarea artei europene fusese minimă.

În ce privește pătrunderea futurismului italian în Rusia, evenimentul este pus de obicei în legătură cu turneele lui Marinetti în mai multe țări europene, în 1909—1910, când trece și prin cele două capitale rusești. Se remarcă însă în toate ocaziile când vine vorba despre influența directă a futurismului italian asupra celui rus, diferențe radicale ce separă varianta derivată de cea originară peninsulară.

Printre altele trebuie arătat că, încă de la început, futurismul se combină în Rusia cu sugestiile venite de la cubism, așa încît numele de cubofuturism propus spre a defini varianta rusă a curentului este pe deplin conformă cu realitatea.

Pe de altă parte, futurismul n-a avut o organizație monolită și nici un organ de presă, sau expoziții periodice regulate. Adepții săi — Larionov, Gonciarova, frații David și Vladimir Burliuk, Matiușin, Maiakovski, Krucionîh, Hlebnikov ș.a. — s-au aflat doar vremelnic împreună; în cele din urmă drumurile lor s-au despărțit și nu odată ei s-au aflat pe poziții opuse.

Un rol important în promovarea esteticii futuriste, acțiune în care se dovedesc foarte activi și scriitorii, l-a avut societatea «Uniunea Tineretului» (Soiuz Molodioji) creată prin 1910 la Petersburg. Sub egida ei s-au organizat cîteva expoziții la Moscova și Petersburg și s-au ținut mai multe conferințe, prilej de etalare zgomotoasă a tuturor nonconformismelor. Deosebit de epatante prin ieșirile frecvente împotriva convențiilor societății burgheze și prin exhibiționismul derutant manifestat de protagoniști, erau și «turneele futuriste» organizate de Maiakovski, Kamenski, frații Burliuk ș.a. Ei au efectuat asemenea turnee în 17 orașe, arborînd cu aceste prilejuri un comportament excentric și o ținută vestimentară fantezistă. Astfel, în plină stradă, la Moscova, puteau fi văzuți oameni ale căror straie erau pictate în culori stridente cu diverse semne algebrice, firește fără nici un sens, în timp ce Burliuk se recomanda într-un chip, trebuie să recunoaștem, nu lipsit de originalitate, purtînd scrise pe frunte cuvintele «Eu sînt Burliuk».

Este interesant să constatăm că un atît de ciudat mod de manifestare se îmbina pe plan teoretic și chiar în practica artistică cu năzuința sinceră a artiștilor res-

pectivi de a coborî arta în stradă, printre oameni, de a o democratiza și a o pune în serviciul comandat al societății. Disprețul lor pentru realitatea vrăjmașă, în care filistinul apare ca stăpîn, are drept corolar încrederea într-un viitor purificat prin răsturnări revoluționare.

Deși retoric și gălăgios, exhibiționist și sedițios ca și cel italian, futurismul rus respinge totuși cultul titanismului nietzschean ca și naționalismul marinettian. În timp ce Marinetti exaltă războiul ca « igienă a lumii », ceea ce încearcă să facă și în timpul celui de al doilea turneu al său în Rusia, în 1914, futuriștii ruși condamnă războiul și-l huiduiesc pe fanfaronul său trîmbițaș. Este revelator în acest sens următorul pasaj din manifestul redactat de frații Gabo și Pevsner în 1920, în care futurismul este judecat din afară și, cei drept, retrospectiv: « La vremea lui — se arată în manifest — s-ar fi putut exalta futurismul. . . pentru critica sa ce zgîlțîia din balamale trecutul; ca un mod de a lua cu asalt baricașele artistice ale „bunului gust“. . . Privind mai atent, în spatele fațadei futurismului se afla doar un palas vragiu gol, un tip abil și echivoc îmbîcsit de cuvinte ca „patriotism“, „militarism“, „dispreț pentru femeie“ și alte asemenea slogane provinciale »¹⁰¹. Aluziile îl vizează desigur pe Marinetti. Cît despre situația din Rusia, răspîndindu-se aici cu iuțeală, cîștigînd mulți adepți printre literați și artiști, și altoit cu precepte cubiste și expresioniste ce vin din Franța și respectiv din Germania, futurismul rus va crea atmosfera și va pregăti solul unde vor încolți și vor da roade diferitele tendințe abstracte cum sînt raionismul, suprematismul, constructivismul, nonobiectivismul.

Căutarea « spiritului dinamic » și al « perspectivei patetice » proprii mișcării futuriste italiene vor deveni laice motivul creației unor artiști ruși, preocupați să stabilească noi relații formă-spațiu-timp. Din vocabularul plastic futurist au fost reținute de asemenea, ca părți esențiale pentru geneza abstracționismului, repetiția și ritmicitatea liniilor, caracterul lor ondulatoriu, ca să nu mai vorbim de tendința de a solidifica impresionismul ce stă la baza raionismului și interpenetrația planurilor specifică deopotrivă futurismului și viziunii geometrizzante cubiste.

Deși în aparență contradictorii, cubismul presupunând mișcarea privitorului în jurul obiectului, în timp ce futurismul presupune defilarea obiectului prin fața privitorului, cele două curente au fuzionat în arta rusă dînd naștere unei mișcări care apreciază și susține efortul analitic fără a repudia elementul dinamic al futurismului.

Este, cîși drept, în acest aliaj și expresia caracterului atît de contradictoriu al spiritualității ruse care a putut să se manifeste în același timp, așa cum constată cercetătoarea maghiară Körner Eva¹⁰², atît prin senzualismul materialist al lui Larionov și Tatlin cît și prin transcendentalismul idealist al lui Kandinsky și Malevici.

Ca trăsătură de unire între cele două curente a servit, fără îndoială, mitul mașinii, al tehnicii, acestui cult avînd a i se supune mulți artiști ruși mai ales după Revoluția din Octombrie, cînd, trecînd prin experimentul constructivist realizat în spiritul ideologiei proletcultiste, arta lor va tinde să se autodizolve pur și simplu în atotputernica producție industrială.

În orice caz, pentru Maiakovski, unul dintre animatorii mișcării, — futurismul are multe virtuți: «apără pozițiile tehnicii, organizării științifice, ale mașinii, este partizanul gândirii clare, al voinței, curajului, al ritmului rapid, al exactității și al omului nou înarmat cu toate aceste valori». ¹⁰³

Cît privește cubismul, un rol hotărîtor în pregătirea terenului pentru răspîndirea sa în Rusia l-a avut gruparea «Bubnovîi valet» («Valetul de caro») care a luat ființă ca o reacție atît la realismul sec. al XIX-lea, cît și la tendințele mistico simboliste ale «Trandafirului albastru». Principalii ei inițiatori — patru studenți expulzați din Școala de pictură de la Moscova — așaziși cézanniști, interpretînd destul de liber principiile pictorului de la Aix, practică o artă pe care am putea o numi cel mult proto-cubistă, corespunzătoare adică, fazei primitive a cubismului, una din componentele majore ale stilului lor fiind încă decorativismul bidimensional inspirat de Matisse. De altfel, cei patru tineri, pentru care portretul și natura moartă rămîn genurile lor preferate, n-au împins niciodată experiențele lor pînă la ultimele consecințe cubiste.

Piotr KONCIALOVSKI (1876—1956), care este și cel mai moderat dintre ei, cu toată schematizarea mai degrabă primitivistă decît cubistă, la care supune obiectele, rămîne puternic ancorat în realitate. Nici el și nici Ilia MAȘKOV (1881—1944), acesta din urmă influențat de Matisse și de expresioniștii germani, nu întreprind analiza cubistă a obiectului, iar dacă dislocă uneori forma, o fac pentru ca aceasta să devină mai expresivă. Tot moderați sînt în aplicarea esteticii cubiste Aleksandr KUPRIN (1880—1960) Natan ALTMAN (n. 1889) și Valentina HODASEVICI (1894—1970).

Poate doar despre Aristarh LENTULOV (1882—1943) și despre Robert FALK (1886—1958) să fie justificată afirmația că transpun mai fidel în practică principiile proclamate de gruparea « Valetului de caro ». Simplificînd mai curajos formele și descompunînd obiectul în elemente geometrice cum începuseră să procedeze în mod curent Picasso și Braque, cei doi pictori ruși își merită pe deplin calificativul de cubiști, cum o pot dovedi lucrări ca *Vasili Blajennîi* pictată de Lentulov în 1913 (vezi coperta prezentei cărți) sau unele naturi moarte de Falk. Spre deosebire de cubismul francez foarte auster sub aspect cromatic, cubiștii ruși, în special Lentulov se lasă antrenati în adevărate orgii de culoare. În afară de fondatori, la expozițiile organizate de « Valetul de caro » în 1911 și 1912, participă și artiști mai radicali, atît ruși — îndeosebi cei familiarizați cu futurismul, adică Larionov, Gonciarova, Malevici, — cît și străini (Braque, Picasso, Matisse, Léger), printre aceștia figurînd și cîțiva membrii marcanti ai « Călărețului albastru » mîunchenez recent constituit, cum ar fi Kandinsky și Jawlensky, ambii rezidenți în Germania, fără a întrerupe însă contactele cu Rusia natală. Participarea lor se făcuse de altfel simțită și înainte de această dată, la Odessa, unde au trimis tablouri pentru o expoziție organizată de « Uniunea tineretului ».

Referitor la participarea unor pictori străini la unele expoziții moscovite se impune să constatăm caracterul cosmopolit, în sensul etimologic al cuvîntului, pe care-l dobîndește în parte și avangarda rusă după ce asistase sau chiar participase la închegarea Școlii Parisului și a avangărzii germane, mișcări tipic multinaționale. Față de procesul de internaționalizare a artei ce prinde

să se insinueze și în Rusia, apar la un moment dat unele reacții. Ele se manifestă sub forma unor disensiuni majore între pictorii rămași în țară și cei care, călătorind mai des în Apus, colaborau mai strâns cu centrele de acolo. La adresa celor din urmă sînt proferate chiar etichetări injurioase ca: «decadenții de la München», «lacheii de la Paris» etc. . . , printre cei vizați fiind și Kandinsky, iar cel mai intolerant în polemica deschisă arătîndu-se Larionov.

În cele din urmă neînțelegerile au dus la dezbinarea și la părăsirea grupării «Valetul de caro» de către partizanii unei arte inspirate din tradiții naționale (icoane, gravura pe lemn etc.) și concepute în stil primitivist. Chiar în același an (1912) acest grup, ce și va zice pentru a epata publicul, «Oslinnîi hvost» (Coadă de măgar), va uni pe simezele expoziției nume ca Larionov, Gonciarova, Malevici, Tatlin. Expoziția «Coadă de măgar» ca și cea intitulată «Mișen» (Ținta), din anul următor, au făcut o mare vîlvă, publicul, presa, cenzura reacționînd deopotrivă de violent.

Faza de evoluție în care îi surprindem pe pictorii citați mai sus cu prilejul expoziției organizate de «Oslinnîi hvost» corespunde unui primivism decantat, de esență expresionistă, ce prezintă încă multe puncte de contact cu gruparea müncheneză «Der Blaue Reiter» (Călărețul albastru). Interesul pentru arta populară, în special pentru coloritul viu al gravurilor rusești pe lemn, era comun lui Kandinsky și lui Malevici.

Dar deși își are sorgintea în arta populară națională, primitivismul rus nu s-a afirmat de fapt decît în urma acțiunii declanșatoare a unor curenți moderne ca nabiul, fovismul și expresionismul. Și totuși acestea din urmă au avut un ecou limitat în Rusia. Despre o mișcare expresionistă rusă de amploarea celei germane, de pildă, nici nu poate fi vorba, iar influența celei din urmă, în ciuda poziției centrale ce i-a revenit în sînul ei lui Kandinsky, nu o poate concura nici pe departe pe aceea exercitată de cubism și futurism.

S-ar putea chiar desprinde constatarea că evitînd linia de dezvoltare expresionism, dadaism, suprarealism, avangarda rusă a urmat îndeaproape linia cubism, futurism, abstracționism.

Abia începerea războiului prin monstruozițiile zămis-
lite și prin natura sa absurdă a dat un oarecare impuls
în sensul cultivării expresiei violente, a universului
coșmaresc propriu expresionismului și suprarealismului.
Pașii timizi ai acestui expresionism plastic se împletesc
cu fenomene similare în teatru, un exemplu de noto-
rietate slujind spectacolul *Victoria asupra soarelui*, cu
un text semnat de futuristul Krucionîh, în care actorii
poartă măști grotești, iar replicile anticipează teatrul
absurdului.

În unele picturi ale acestor ani apar evidente sugestii
dadaiste amalgamate cu tente expresioniste și denumirea
de « realism al nonsensului », dată curent producțiilor
respective, ca și caracterul fantast al unor imagini, ne
pot duce cu gândul la un suprarealism incipient.

Pavel FILONOV (1883—1941) este printre puținii pic-
tori ce aparțin acestei direcții. Anticipînd bizareriile
suprerealiste, el creează pînze terifiante în care sînt
zugrăvite nuduri scheletice și lascive într-o viziune
apocaliptică decepționistă. *Capete* (1910), *Bărbat și femeie*,
Oameni pești (1915) sînt tocmai asemenea lucrări morbide,
izvorîte din teamă și disperare, din anxietate și dezgust.
Lui Filonov îi aparțin și decorurile pentru prima operă
dramatică a lui Maiakovski. Tot el este autorul așa-
zisei « picturi analitice » și sînt mărturii că l-a interesat
arta copiilor și a nebunilor. Camilla Gray¹⁰⁴ surprinde
în opera sa chiar unele asemănări cu pictura lui Klee
pe care, însă, mai mult ca sigur, nu a cunoscut-o de vreme
ce n-a părăsit niciodată țara, iar Klee n-a trimis, după
cîte se știe, lucrări la expozițiile din Moscova și Peters-
burg.

Filonov a rămas totuși un caz izolat printre ruși. Dar
dacă expresionismul n-a cunoscut o mare dezvoltare
în Rusia, în schimb aportul rusesc la expresionism nu
este de neglijat dacă luăm în considerație creația, cel
puțin pe aceea din fazele de început, a lui Chagall
și Kandinsky. Și trebuie s-o avem în vedere deoarece
amîndoi vor purta în suflet amintirile universului în
care s-au format și s-au maturizat ca artiști.

Pe de altă parte, în ce măsură arta lui Marc CHAGALL
(n. 1887) poate fi socotită expresionistă sau suprarealistă,
este o problemă ce se mai discută. Herbert Read, după
ce arată că Chagall preferă cubismului « un aranjament

nou, rațional al obiectelor naturale », conchide că marele artist « n-a trecut totuși niciodată complet frontiera » spre a se aventura în « împărățiile inconștientului » și « va păstra totdeauna un picior pe solul care l-a hrănit »¹⁰⁵. Originile artei sale trebuie căutate însă oricum, ca și la Kandinsky, în contactul strîns cu arta populară a țării sale de baștină, de unde împrumută deopotrivă poetica și cromatica, componente la fel de savuroase în primitivismul lor ingenuu.

După ce studiază la Petersburg unde are profesor și pe Leon Bakst care-i înculcă dragostea pentru teatru, Chagall se întoarce în Vitebskul natal spre a profesa o vreme un « realism expresiv » în care planează deja o tristețe ce nu-l va părăsi în viitor niciodată.

Scenele de gen din această perioadă axate pe temele majore ale vieții (nașterea, căsătoria, moartea) aparțin aceluiași primitivism modern căruia i se consacră în acea vreme Gonciarova, Larionov, Malevici. Ele depășesc, prin urmare, observația directă a realității datorîndu-și viabilitatea unei ușoare deformări a liniei și exaltării culorii. Rămîn totuși, luate în ansamblu, tributare unei mentalități provinciale.

Abia după 1910 cînd, ajungînd la Paris « cu țărîna rusească pe tălpile ghetelor »¹⁰⁶, începe să asimileze din sursă directă lecția fovistă și unele sugestii cubiste, Chagall elaborează expresionismul său poeticoliric, niciodată ortodox, niciodată confundabil în întregime cu estetica și programul expresionismului în general, mereu recognoscibil și proteic.

Se știe că poetica sa este alimentată și în acest timp tot de universul copilăriei pe care-l rememorează cu nostalgie și tandrețe.

Dar dacă tablouri ca *Soldat și țărancă tînără* (1911), *Soldatul bea* (1912), *Soldații* nu sînt mai îndrăznețe și nici mai ingenioase decît tablourile din seria cu soldați a lui Larionov, în *À la Russe...* (1911), *Eu și satul* (1911), *Negustorul de vite* (1912), *Plimbarea* (1912), elemente suprarealiste, amestecul de vis și realitate, suprapunerile de planuri, ignorarea legilor gravitației, îndrăzneala deformărilor vorbesc de o nouă viziune, ca și despre noi achiziții tehnice, ce depășesc prin neprevăzut și imaginație, dar mai ales prin calitatea sentimentului, pe toți expresioniștii.

Legătura cu Rusia este realizată și de astă dată nu numai prin imaginea inspirată constant de lumea Vitebskului reconstituit din culori ireale ca de basm, asemenea unei feerii, ci și prin legătura permanentă cu avangarda rusă, căci participă la expozițiile acesteia chiar și înainte de a se întoarce în țară, la declanșarea războiului, în 1914.

În orice caz, după această dată creează în Rusia unele din cele mai valoroase opere ale sale ca *Aniversarea* (1915), *Dublul portret cu paharul de vin* (1917), *Muzica* (1920—21), *Dansul* (1920—21) pătrunse de romantism visător și de cald umanism.

Refuzînd sistematic să urmeze pe extremiștii ruși de genul lui Malevici spre pictura « pură » și rămînînd în afara polemicilor acerbe dintre supremațiști și constructiviști, pe toată perioada cît rămîne în Rusia, Chagall se dovedește încă o dată pictorul independent de totdeauna, căci așa cum îl va caracteriza André Breton, « El nu poate fi considerat ca un pictor rus, dar nu e nici un pictor pur francez. E Chagall »¹⁰⁷.

Prea poet, prea sensibil, prea sentimental să se supună rigorilor intelectualiste ale abstracționiștilor, i-a convenit, se pare, mai degrabă, « ilogismul » futuriștilor, ceea ce explică și prietenia sa cu Maiakovski.

Influențat de aceștia și conservînd vagi reminiscențe cubiste, el continuă, în lucrările amintite, să alăture, în combinații insolite, obiecte reale potrivit unei extravagante ingenui și savuroase. În același stil a creat și decoruri pentru o piesă de Gogol, montată la Petrograd, și pentru piesele lui Șalom Alehem, montate la teatrul evreiesc din Moscova, în al cărui foaier a realizat și cîteva panouri decorative, azi dispărute.

Dacă limitele expresionismului sînt extinse destul spre a-l cuprinde pe Chagall, între ele se situează fără îndoială și creația lui Boris GRIGORIEV (1886—1939). Importanța acordată de el desenului și o anumită solemnitate și rigoare clasică prin care tinde să atingă monumentalul i-a determinat pe cercetători să-l considere ca făcînd parte din curentul neoclasicist. Există însă la Grigoriev o predilecție pentru grotesc, pentru expresia plastică șocantă și pentru poetizarea urîtului, a disarmonicului, încît nu-i deloc exagerat să vedem în el un expresionist moderat.

Universul său este ca și la Chagall cel al Rusiei patriarhale, sordide, mistice, îmbibate de folclor, dar expurgată de orice notă idilică. În ciclul de picturi și desene « Raseia » în care zugrăvește satul rusc în ce are el mai specific și sempitern ne surprinde viziunea oarecum contradictorie care îmbină lirismul romantic cu notele acut demistificatoare ce caracterizează chipurile primitive de țărani cu trăsături ancestrale, brutale. Spre deosebire însă de adepții primitivismului (Malevici, Gonciarova, Larionov) care pentru a zugrăvi universul primitiv al satului împrumută limbajul grosolan și ingenuu al artei populare cu toate stângăciile ei, Grigoriev se folosește cu virtuozitate de inflexiunile desenului clasic, când incisiv pînă la șarjă, când delicat pînă la tandrețe, dar niciodată inexpressiv.

Aceeași paradoxală atitudine o are în portrete, cum este cel al lui *Meyerhold*, de pildă, monumental și solemn, dar în același timp straniu, aproape fantastic, în îngroșarea pînă la grotesc a expresiei plastice chemate să caracterizeze gesturile, atitudinea patetică și temperamentul creator al marelui regizor.

Într-un raport similar cu acela pe care l-a avut Chagall cu Rusia s-a aflat și Wassily KANDINSKY (1866—1944). Împreună cu compatrioții său Alexej von JAWLENSKY (1864—1941) și VERIOVKIN, el aduce o contribuție esențială la cristalizarea școlii expresioniste germane. Îmbibat de folclorul nordic asimilat în timpul participării la o expediție etnografică prin părțile Vologdei, sosea, cum se știe, în 1896, la München pentru a contribui teoretic și practic la definirea mai întâi a mișcării expresioniste și apoi a abstracționismului.

Nu luase parte la întemeierea primului grup expresionist, mai moderat — « Die Brücke » (Puntea), în 1905, dar se afla în fruntea « Călărețului albastru » încă de la înființarea acestei grupări, în 1911, trimițînd, cum am văzut, în această epocă, la expozițiile « Valetului de caro » moscovit, o parte din renumitele *Improvizații* în care amintirile din Rusia răzbat destul de vii atît în motive (turse de biserici, izbe, troici etc. . .) cît și în culoare.

Remarcabilă este acum și activitatea sa teoretică. În lucrarea « Despre spiritual în artă », publicată în 1911,

să se dovedească fundamentale pentru dezvoltarea ulterioară a artei moderne. Kandinsky urmărea de pildă să demonstreze că « prin mijlocirea unui colț din natură » arta dezvăluie de fapt lumea spirituală a artistului, acesta recreînd lumea din imagini zămislite în sufletul său. Ca reprezentare a stării de spirit, și deci nu a obiectului, arta apărea astfel ca « dare, nu ca redare » (*Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe* — cum spunea Herwarth Walden).

Un interes special a suscitat teoria lui Kandinsky despre culoare și funcția ei simbolică, autorul atrăgînd atenția, evident sub influența curentului simbolist francez, asupra virtuților muzicale ale culorilor. Comparațiile cu muzica sînt sintetizate de el la un moment dat în cunoscuta paralelă dintre pictură și muzică potrivit căreia « culoarea este cheia muzicală, ochii sînt ciocănelele, sufletul este pianul cu mai multe corzi ». Tot așa, el arată în continuare că « Artistul e mîna care cîntă, trecînd dintr-o cheie în alta, făcînd sufletul să vibreze »¹⁰⁸.

O vreme, Kandinsky a continuat să picteze obiecte chiar după ce, aruncînd o « punte spre lumea spiritului », în prima sa acuarelă abstractă din 1910, joc dinamic de pete de culoare inspirat de rochia unei doamne, făcuse primul pas spre culoarea pură. Dar legăturile picturii sale cu realitatea obiectuală devin din ce în ce mai firave și conform unei tendințe a nordicilor « spre abstracțiune pură ca singura posibilitate de repaos în sînul confuziei și obscurității lumii » imagine și spre crearea dintr-o necesitate instinctivă a abstracției geometrice », cum arătase, în 1908, Worringer¹⁰⁹, Kandinsky renunță în cele din urmă cu totul la figurativ. Polemica ce izbucnește între diverșii membri ai « Călei rețului albastru » în anii 1912—13 avînd ca obiect opțiunea: pentru sau contra figurativului, avea să se rezolve pentru Kandinsky în favoarea celui de al doilea termen al alternativei. Observînd, după expresia sa, că obiectul îi distruge pictura, el va opta definitiv pentru universalul « forme pure » în care culoarea dobîndește, asemenea sunetelor muzicale, o deplină autonomie. Din acest moment, « idealul său este — cum arată Argan — acela de a ajunge să înțeleagă în fragment sau în semn realitatea infinită; într-o certitudine mică,

dimensiunea nelimitată a posibilului » ¹¹⁰. Trecînd de la expresionism la abstracția formală, el se aventura astfel să exploreze subconștientul.

E ciudat totuși că, în pofida unei evoluții așa de spectaculoase și ademenitoare, asemenea lui Chagall, Kandinsky nu va exercita o influență sensibilă asupra compatrioților din avangardă. Dimpotrivă, după 1920, opera sa va fi aceea care se va resimți de pe urma contactului cu suprematismul. Explicația poate să fie eventual aceea că la Moscova se dezvoltă de timpuriu direcții abstracționiste originale, adesea chiar mai radicale dacă ținem seamă că în timp ce Kandinsky picta o lume fără obiect, Malevici va renunța și la aceasta, lăsînd în loc doar... «sensibilitatea absenței obiectului». Tocmai de aceea, chiar după întoarcerea sa în țară odată cu izbucnirea războiului, în 1914, Kandinsky nu va participa decît sporadic la expoziții, rămînînd de altfel neutru în toilul polemicilor dintre constructiviști și supremațiști. El va deveni ceva mai activ, abia în primii ani de după Revoluția din Octombrie, dar și de astă dată nu atît în practica de creație, cît mai cu seamă în sectorul organizatoric, deținînd în acest sens funcții oficiale și elaborînd programe ambițioase pentru învățămîntul artistic.

Cum am arătat, independent de experiențele nonobiectiviste făcute de Kandinsky în Germania, ca și de către alții (Delaunay, Kupka, și rusul Vladimir BARANOV (1888—1942) care a expus în anii 1910—14 opere abstracte la Paris), în Rusia se ajunge la abstracționism din aproape în aproape, pe mai multe căi, dintre care un interes special l-a prezentat aceea a lucismului (luci = rază, în limba rusă), cunoscută mai frecvent sub denumirea de raionism și urmată de Larionov și Gonciarova.

Mihail LARIONOV (1881—1964) este unul dintre pictorii cei mai mobili ai epocii, versatil pînă la un punct și în orice caz foarte receptiv la prefacerile intervenite în arta modernă occidentală și rusă, știind să selecționeze, să extragă și să asimileze multe învățăminte pe care a reușit să le topească în sinteze originale. Era renumit pentru lipsa de respect nutrită față de orice convenții și în primul rînd față de cele din artă, ceea ce și explică entuziasmul nețărmurit cu care participă la acțiunile futuriștilor.

Prima ipostază în care Larionov se face cunoscut ca artist de calitate este aceea de impresionist, trecînd, alături de K. Korovin și de I. Grabar, printre cei mai renumiți reprezentanți ai curentului în Rusia. La un înalt nivel profesional și artistic ajunsese mai ales în tablourile din seria « Grădina » (*Pești, Peisaj de primăvară, Curtea*) pictate într-o tehnică impresionistă, dar puternic influențată de Vuillard și Bonnard, căci renunță la perspectiva geometrică și la redarea cerului, sacrificînd totul efectului decorativ al suprafețelor concepute bidimensional.

Fără să părăsească făgașul impresionist, Larionov abordează, printre primii în Rusia, și primitivismul, expunînd, cum am văzut, cu regularitate la « Trandafirul albastru », la « Valetul de caro » și la « Coadă de măgar ».

Ideea de a trata realitatea în stil primitivist a avut-o încă din 1907—1908 și a pus-o în aplicare în tabloul *Plimbare într-un oraș de provincie* (Galeria Tretyakov) și în seria de *Frizerii*. În 1908 pe cînd își satisfăcea serviciul militar, această idee pune stăpînire pe el și-i dictează o întreagă serie intitulată « Soldații », inițiativă nu fără o intenție critică, judecînd după pozele vulgare și chipurile caricatural-grotești ale militarilor surprinși în timpul unor îndeletniciri cum ar fi jocul de cărți. Firește însă că nu moravurile stau în atenția pictorului și orice notă satirică rămîne fortuită, preocuparea principală axîndu-se pe crearea unui stil care atît prin deformările voite, cît și prin violența cromatică, amintea de tradiția populară a gravurii țărănești de tip « lubok ».

Urmînd seriei de « Soldați », lucrările din 1911—12 se caracterizează printr-un arbitrar flagrant ce ajunge la deformări anatomice amintind de indiferența copiilor față de legile gravitației, proporțiilor și perspectivei. Pe această linie, tablouri ca *Primăvara, Mânia* trădează un primitivism mai elaborat, cu elemente de absurd suprarealist.

Momentul de afirmare maximă a lui Larionov în Rusia îl constituie totuși anul 1913 cînd el organizează expoziția « Mișen » (Ținta) unde lansează lucismul (raionismul).

De fapt primele opere raioniste au fost elaborate de Larionov împreună cu Gonciarova încă din 1909; una 274

intitulată *Paharul* a și fost expusă atunci o singură zi, apoi din nou, în 1911, dar fără să fi fost prezentată ca atare, astfel încât data de naștere a raionismului coincide cu publicarea în 1913 a manifestului acestui curent. Lăsînd la o parte pasajele polemice din manifest și spicuind din el doar părțile ce se referă la tehnică, confruntîndu-le apoi cu operele cele mai caracteristice ale curentului, constatăm că formula imaginată de Larionov este « o sinteză de cubism, futurism și orfism », care constă din transpunerea în culori și linii a unor « forme obținute prin intersecția razelor reflectate de diferitele obiecte și de formele delimitate de artist »¹¹¹. În ciuda faptului că manifestul pretindea a se fi ajuns la « adevărata eliberare a artei », spre deosebire de celelalte modalități abstracționiste, raionismul, « păs- trînd stimulentele vieții reale », nu presupunea renun- țarea la orice concretețe și ruptura cu realitatea, ci doar pulverizarea concretului într-o puzderie de cioburi asemănătoare cu fațetele multicolore și strălucitoare ale cristalelor. Ba, uneori, ca în *Peisaj raionist* (1912), în *Portretul lui Tatlin* (1913), pictate în manieră raionistă, formele lumii obiective sînt recognoscibile ca în cubis- mul analitic.

În afară de acest caracter moderat pe care-l are în comparație cu celelalte modalități de abstractizare, raio- nismul lui Larionov, deși derivă din rigorile geometrice ale cubismului, departe de a fi rece, arid, amintește prin impulsurile lirice ce-i stau la bază de prima fază a ab- stracționismului kandinskyan ca și de orfism. În fond, geneza acestuia din urmă, prin aportul de culoare în dauna geometrizarii cubiste inițiale, amintește înde- aproape de geneza raionismului. Doar nu degeaba Maia- kovski a definit experiența raionistă a lui Larionov ca « o interpretare cubistă a impresionismului ». Așadar, deși este vorba de un impresionism vitrificat și încre- menit, am spune, raionismul nu este lipsit de o oarecare spontaneitate și prosepțime.

Un drum aproape identic cu cel străbătut de Larionov urmează și Natalia GONCIAROVA (1881—1962). Ca și tovarășul ei de viață, debutează la « Mir iskusstva », în 1906, apoi expune la Paris, în același an, cu care prilej călătorește în capitala Franței luînd un prim contact cu tumultoasa viață artistică de pe Montmartre.

Pentru acești ani căutările artistei se îndreaptă în special spre adaptarea picturii vechi de icoane la exigențele artei moderne, acțiune în care nu se afla chiar singură, ținând seamă de activitatea amintită deja a lui Stelletski și de unele preocupări mai vechi din cadrul coloniei de la Abramțevo.

Contribuția cea mai valoroasă pe care Gonciarova o aduce la arta rusă se înscrie însă pe linia primitivismului manifestând în această direcție un excepțional simț al ritmului, al stilizării și al policromiei specific țărănești, izbutind, condusă fiind de principiile de bază ale artei populare, să creeze lucrări deosebit de originale cum sînt: *Culesul merelor* (1909), *Pescuitul* (1910), *Cositul fîinului* (1910), *Dans țărănesc* (1911). Mai rafinate decît lucrările lui Larionov de factură primitivistă, tablourile Nataliei Gonciarova se remarcă prin acuratețea stilului, prin violența șocantă a formei ca și prin coloritul percutant și senzual totodată, nu lipsit uneori de ascunse semnificații simboliste.

În 1913, ca de atîtea alteleori, Gonciarova se afla alături de Larionov în lansarea raionismului. Spre deosebire însă de tovarășul său de viață, ea este mai moderată, arătînd în schimb un interes sporit futurismului. O pasionează în special, dintre laturile acestuia, redarea senzației de mișcare, de viteză și propensiunea pentru aspectul tehnicist al civilizației contemporane, cum o dovedesc lucrările *Ciclist* (1912—13), *Motorul mașinii* (1913), *Ornament electric*.

Atașamentul ei față de futurism se va manifesta și prin ilustrarea într-un stil adecvat a unor poezii aparținînd poezilor participanți la mișcare. Dar va proceda și invers, introducînd texte disparate în picturile sale, obicei ce se va perpetua frecvent în suprematism și constructivism, alături de colaj și ca o variantă a acestuia. În 1915, Gonciarova și Larionov (acesta respins ca inapt pentru serviciul militar), după ce cu un an în urmă obținuseră un veritabil succes cu expoziția de la Paris, de care Apollinaire se arătase de-a dreptul încîntat, părăsesc definitiv Rusia pentru a-l urma, în peregrinările sale, pe Diaghilev, în calitate de colaboratori în montarea spectacolelor de balet.

În timp ce aceștia plecau în Apus, un mare număr de artiști ruși, adevărați «fii rătăcitori», refăceau drumul

în sens invers, întorcându-se, la începutul războiului, în patrie. În afară de Kandinsky și de Chagall mai trebuie avuți în vedere Ivan Pougny, Altman, Udalțova, Popova, Bogolovskaia, El Lissitzky și frații Gabo și Pevsner, aceștia doi din urmă repatriați, prin Norvegia, abia în 1917.

Războiul a însemnat, firește, o experiență grea pentru toată lumea. Unii artiști au luptat pe front ca Filonov, alții au fost răniți ca Iakulov sau și-au pierdut chiar viața, asemenea unuia dintre frații Burliuk.

Pentru mișcarea artistică războiul n-a însemnat însă stagnare. Dimpotrivă, deși Rusia intra de acum într-o lungă perioadă de izolare ce va dura pînă la începutul anilor '20 cînd se va ridica blocada, orașele Moscova și Petrograd devin centre ale unor îndrăznețe experiențe artistice și ale unei aprigi polemici privind destinele artei. «Cafeneaua pitorească» din Moscova este una din arenele preferate pentru purtarea bătăliilor. Aici se înfruntă adevărata avangardă cu «decadenții», aici se provoacă scandaluri, se clamează sloganuri, se proferează injurii, aici au loc provocatoarele manifestări futuriste cu «bluzele galbene și vopseaua pe obraz». Momente de tensiune maximă au fost, în 1915, expozițiile intitulate «Tramvai V» (în februarie) și «0,10» deschisă în decembrie cînd, în urma unui violent conflict dintre Malevici și Tatlin, primul lansează celebrul manifest al suprematismului, iar al doilea pune bazele constructivismului — curențe ce vor polariza pentru multă vreme avangarda artistică rusă. Căci în adevăr, cum constată pe bună dreptate Mario de Micheli, «atît Rusia anilor ce preced în mod nemijlocit primul război mondial, cît și tînăra Republică Sovietică a anilor imediat următori Revoluției din Octombrie» devin deopotrivă «centrul major al culturii abstracte, al căutării și elaborării teoretice ca și al abstracționismului ca mișcare».

Și astfel, ceea ce Larionov nu înfăptuise decît în parte, păstrînd, în pictura sa raionistă, sugestii de la realitate, va desăvîrși Kazimir MALEVICI (1878—1935) cînd va renunța hotărît pînă și la cea mai mică aluzie la lumea obiectelor.

Dar n-o va face nici el dintr-o dată. Înainte de a accede la «lumea eliberată de obiect», adică la abstracționis-

mul absolut, el va străbate un drum sinuos. În timpul revoluției din 1905, de pildă, când a început să se afirme pe terenul artei, era foarte departe de nihilismul la care avea să ajungă, iar ca cetățean se afla pe poziții sociale avansate, colportînd broșuri proscrise, interesîndu-se de rostul omului în univers și în societate etc. . . Pictura lui aducea în această vreme cu un fel de impresionism aproape divizionist, amendat de unele sugestii decorative din Vuillard și Bonnard, pentru care simte certe afinități.

Drumul său trece apoi prin primitivism. Realizează cu acest prilej, într-o scurtă perioadă cuprinsă între 1910—1911, tablouri de o remarcabilă expresivitate, reprezentînd mai ales figuri de țărani investiți cu o forță brută și cu trăsături ancestrale ce-i înrudesc cu statuara neagră. Așa sînt printre altele: *Femeia cu cobilița*, *Femeia cu cobilița și cu copil*, *Țărani la biserică*, adevărate exemplare de artă expresionistă.

Între timp, Malevici, asimilează și lecția cubistă. Astfel încît figurile pe care le deforma pînă acum după legile primitivului, încep să fie schematizate după legile geometriei în spațiu. Acest reviriment are loc în anii 1912—1913 cînd Malevici prezintă la expozițiile grupului « Coadă de măgar » și la « Ținta » opere cubiste statice executate în spiritul lui Picasso și Braque (*Cap de țăran*, *Garda*) sau în mișcare, caracterizate prin ritm, vibrație și o factură cvasimetalică ce-l situează undeva între futuriști și « cubismul dinamic » al lui Léger.

Alteori, ca în *Un englez la Moscova* sînt încastrate în pictură și litere sau chiar colaje, în timp ce obiectele pictate se îngemănează cu altele fără nici o logică, întocmai ca în pictura dadaistă. Totuși, Malevici nu va stăruî mult pe această direcție. Ci doar atît cît îi va fi necesar ca lecția cubistă să-i trezească gustul pentru austeritate și să anuleze în pictura sa primatul culorii, ceea ce n-a fost totuși prea greu dată fiind predispoziția lui Malevici spre conceptualizarea artei. Odată ajuns aici, el putea să facă pasul decisiv. Și l-a făcut. Pentru aceasta terenul era oarecum pregătît de experiențele raioniste. Și totuși, actul memorabil prin care Malevici a dat picturii lovitura de grație a șocat, deoarece — cum constată Marcel Brion — « Malevici a ajuns să

golească complet tabloul nu numai de orice element figurativ sau figurat, dar chiar de orice aluzie la figură. . . ¹¹².

Tabloul în care pentru prima oară dispăruse cu desăvârșire pictura, lăsînd loc deșertului, a fost, cum se știe, celebrul *Pătrat negru pe fond alb* realizat în 1913. Cu acest gest, senzațional pentru vremea aceea, era inventat *de facto* suprematismul, curent ce avea să capete peste doi ani, în împrejurările evocate, un manifest la redactarea căruia și-a dat concursul Maiakovski, iar în 1920, o fundamentare teoretică în studiul lui Malevici «Suprematismul sau lumea nereprezentării». În felul său, momentul nașterii suprematismului a fost dramatic. Însuși Malevici mărturisește că pasul decisiv spre lichidarea obiectivității în artă pe care l-a făcut, pictînd *Pătratul negru*, l-a speriat la început. «Și eu m-am simțit cuprins de o teamă care a luat proporțiile angoasei cînd a trebuit să abandonez „lumea voinței și reprezentării“ în care trăisem și creasem și în a cărei realitate crezusem» ¹¹³. Malevici pretinde însă că în acest «deșert» l-a împins «extazul libertății nonobiective» și că, de fapt, tabloul său nu este chiar «deșert», în locul reprezentării el conținînd «sensibilitatea inobiectivității», «pura sensibilitate plastică». Prin suprematism se și vrea a se înțelege, în fond, această «supremație absolută a sensibilității pure», Malevici concepîndu-și respectiva formulă de creație ca pe o cale sigură și unică a «descătușării» depline a artistului de laturile lumii obiective care-l stingherise pînă atunci în năzuința de a atinge maxima puritate a sensibilității plastice.

Era, în orice caz, limpede că niciodată «arta pentru artă» nu fusese împinsă așa de departe în gratuitatea jocului ei. Niciodată subiectivismul artistului nu proclamase atît de categoric și de tranșant refuzul oricărei funcții utilitariste, gnoseologice sau parenetice a artei. Însuși titlurile date de el operelor sale demonstrează radicala renunțare la conținutul de viață: *Mase picturale bidimensionale în mișcare*, *Mase picturale în două dimensiuni*, *Suprematismul distrugător al formei constructive*, *Senzație de sunete metalice*, *Senzație de mișcare și de rezistență*, *Senzație a unui val mistic venind de la Pămînt*, *Senzația spațiului universului etc. . .*

Dar paroxismul acestui mod de a concepe și practica arta nu-l va atinge Malevici decît în anii 1918—20. După o fază la care expune, la « 0,10 » (decembrie 1915), tablouri ce constau din combinații de forme geometrice simple, cîte una singură pe o suprafață (pătrate, cruci, cercuri, triunghiuri), acoperite compact cu negru și proiectate pe fond alb, urmează o fază policromă. Figurile geometrice divers colorate alcătuiesc conglomerate care sugerează adevărate arhitecturi cubiste. În sfîrșit, după 1918 abstracționismul lui Malevici se îndreaptă categoric spre neant. *Pătratul alb pe fond alb* ca și alte forme geometrice albe pe fond alb ne aduc propriu-zis în fața peretelui alb, orice s-ar spune, momentul fiind, trebuie să recunoaștem, esențial pentru întreaga istorie a artei universale deoarece « extrasă din învelișul lucrurilor reprezentate, esența artei se volatilizează » pur și simplu — așa cum constată Mario de Micheli ¹¹⁴.

Șocul, apoi ecoul stîrnit de apariția suprematismului au fost extrem de puternice. S-a vorbit atunci și se mai vorbește și astăzi despre distrugerea picturii, despre tragedia metafizică a lui Malevici care « cu pătratul său suprematist și suprem a omorît pictura într-un apocalips suprem » ¹¹⁵.

De altfel, după această dată (1918), consecvent cu sine și ca să-și confirme teoria, Malevici a încetat practic să mai picteze; după Revoluție el s-a consacrat activității teoretice și practicii pedagogice, dacă nu luăm în considerație unele portrete de prieteni și cunoscutele sale schițe de arhitectură. Pentru că nici în această situație disperată a inutilității programatice celei mai desăvîrșite în care fusese adusă, arta nu va înceta să fie folositoare oamenilor. Nu mai departe pătratele lui Malevici, aproape în ciuda creatorului lor, vor da prețioase sugestii pentru arhitectură, grafica de carte, afiș. Desenele idealizate, de arhitectură, așa-zisele « *Plannités* » asemănătoare cu « *Environnementul contemporan* », la care lucra de prin 1915, deși abstracte, au avut o utilitate practică imediată, atunci cînd Theo van Doesburg și Mondrian le-au folosit, prin 1925, la construirea unei case ¹¹⁶, iar arhitectul american Frank Lloyd Wright a creat, în spiritul lor, mai tîrziu, cîteva edificii ¹¹⁷.

Și dacă el, Malevici, va rămîne intransigent în refuzul de a admite conținutului de viață să devină conținut de artă chiar după Revoluția din Octombrie la ale cărei idealuri sociale aderă sincer, vor fi alți artiști care vor vedea în abstracționism incontestabile valențe utilitare.

Printre aceștia cel mai energic și mai persuasiv în urmărirea crezului său potrivit căruia arta este de neconceput în afara intereselor societății, a fost Vladimir TATLIN (1885—1953).

Debutul lui Tatlin ca artist de avangardă datează din 1911 și se datorează lui Larionov, acesta avînd și un rol de animator al tineretului. Pe vremea aceea Tatlin slujea în marină, unde se angajase la vîrsta de 18 ani. Lucrările cu care participă în 1911 la a doua expoziție a « Uniunii tineretului » sînt majoritatea naturi moarte cézanniste, lăsînd să se întrevadă sigur evoluția ulterioară a artistului. Cum era de așteptat, pasul următor l-a purtat spre cubism; un cubism moderat, dominat de multe linii curbe a căror origine trebuie căutată în puternica înrîurire exercitată asupra pictorului de vechile icoane. *Compoziție după nud, Matrozul*, ca și o serie de schițe de costum și decoruri de teatru ilustrează această fază, pentru ca în curînd, fascinat, asemenea lui Malevici și Gonciarovei, de aspectul estetic al mașinismului, să adere la cubo-futurism.

Hotărîtoare pentru cariera sa artistică ulterioară a fost totuși călătoria din 1913 în Apus, la Berlin și mai ales la Paris, unde îl întâlnește pe Picasso, fără ași putea smulge însă acestuia consimțămîntul de a-l primi ca elev, așa cum iar fi fost dorința.

Deși scurtă, călătoria în Occident s-a dovedit extrem de instructivă. Foarte curînd, concomitent cu Malevici, Tatlin renunță la reprezentarea realului creînd « construcții » gratuite foarte sofisticate — adevărate elucubrații — căroră, spre deosebire de confratele său suprematist le dă o destinație utilitară precisă și anume aceea de experiențe preliminare în vederea creării unor prototipuri de mașini pentru industrie.

Denunțînd în felul acesta divergențe majore între el și Malevici, Tatlin crea o direcție nouă în abstracționism pe care o va numi constructivism. Și de unde suprematismul era, în concepția promotorului său,

« liber de orice tendință socială sau materialistă... orice idee socială oricât de mare și semnificativă ar fi ea născându-se din senzația de foame, în timp ce orice operă de artă, oricât de mediocră și fără semnificație, în aparență, se naște — continuă el — din sensibilitatea plastică »¹¹⁸, pentru constructivismul promovat de Tatlin, activitatea artistică urma să se integreze unei activități folositoare în chip nemijlocit societății. Deosebit ca finalitate de suprematism, constructivismul prezintă o seamă de particularități și în domeniul formei, al vocabularului plastic. Aceste particularități merg pînă acolo încît numai prin derogare i se poate atribui operei constructiviste a lui Tatlin denumirea de pictură. El însuși, convins de caracterul lor hibrid consideră « picturi în relief » sau « contrareliefuri » lucrările expuse în anii 1914—1915. În fond, amestec de pictură și sculptură, cu ingrediente metalice, de lemn, de sticlă, de piele și din alte materiale, integrate spațiului pictural, unele lucrări cum ar fi *Sticla* (1913) sau *Construcție: Selecția materialului* (1914) anunță arta pop. Ulterior, consecvent în năzuința sa de a integra arta în viață, în așa-zisele « construcții de colț », suprimă atît cadrul tabloului cît și arierplanul pictat (fundalul) astfel încît între artă și viață nu se mai interpune nici o barieră. Nui mai puțin adevărat însă că prin această acțiune radicală el ajunge în același punct terminus în care ajunsese și Malevici, adică la desființarea artei, a picturii de șevalet, în orice caz. De acum arta năvea pentru el altă perspectivă decît să se dizolve în industrie, inginerul-artist fiind unicul său ideal. În calitate de inginer-artist el a și creat mai tîrziu o mașină zburătoare (*Letatlinul*), construită pe principiul formelor organice ale insectelor. Pe baza activității practice cu caracter industrial trage la un moment dat concluzia că formele estetice sînt cele mai economice, studiul lor fiind deci arta însăși.

Un moment important în afirmarea lui Tatlin l-a constituit expoziția « Magazin » organizată de el în 1916. Aici s-a afirmat pentru prima oară ca un constructivist nonobiectivist convins și Aleksandr RODCENKO (1891—1956) unul din viitorii « bolșevici ai artei » de după Revoluție. Debutase în 1914 cu desene figurative, apoi cu o operă cubo-futuristă, *Dansatorul*. Opera



A. Rodcenko,
Desen cu rigla și compasul,
 1915—1916

carel va impune o vor constitui însă « construcțiile » și « mobilurile tridimensionale », un fel de jocuri din texturi imitate sau din materiale reale plasate în spațiu real ceea ce l va situa din capul locului în rîndul « inginerilor artiști » sau « artiști industriali » preconizați de mentorul său — Tatlin.

Același drum va fi urmat în linii mari și de soția sa, Varvara STEPANOVA (1894—1958), ca și de Aleksandr VESNIN (1883—1959), promotor pasionat al constructivismului și unul dintre tovarășii cei mai fideli ai lui Tatlin.

Una dintre figurile interesante ale acestei mișcări a fost Olga ROZANOVA (1886—1918), poetesă și

oratoare pasionată care împreună cu Liubov POPOVA (1889—1924), cu Nadejda UDALTOVA (1886—1961), cu Aleksandra EXTER, au fost alături de Natalia Gonciarova, primele reprezentate feminine ale abstracționismului.

Revoluția din Octombrie a dat un impuls fără precedent activității artistice. Indiferent de formație și de convingerile estetice, pictorii ca și ceilalți oameni de cultură s-au văzut antrenati dintr-o dată într-un amestec de evenimente. Prea puțini au fost cei care au șovăit sau au rămas de o parte, în expectativă. Dintre cei credincioși tradițiilor realiste ale secolului al XIX-lea, mulți au ieșit în stradă pentru a fixa pe pânză, cu mijloace specifice, în cele mai diverse genuri, mărturii despre primele acțiuni revoluționare, zugrăvind mitinguri, episoade din războiul civil sau aspecte din munca de refacere a țării, chipuri de eroi populari sau portrete ale liderilor politici. Kustodiev, Kasatkin, Brodski, Rîlov, Grekov, Petrov-Vodkin, Ceptov sînt numai cîțiva dintre cei care se străduiesc să dea expresie idealurilor socialiste cu mijloace din arsenalul artei figurative. Cea mai mare explozie de entuziasm a declanșat-o însă revoluția în tabăra avangardei. Contestînd cu vehemență vechea ordine socială, osîndind-o la pieire și dinamitînd-o prin toate acțiunile sale, mișcarea de avangardă contribuie, într-un fel, la dărîmarea edificiului șubred al capitalismului. Într-o manieră confuză, bineînțeles — nu fără cunoscute ieșiri anarhiste —, anunțînd-o ca pe un cataclism social de proporții universale, avangardiștii, futuriștii în special, prevestiseră marea răsturnare revoluționară, nutriseră speranțe în triumful unei noi lumi mai libere, mai bune, mai frumoase și îi prefiguraseră chiar formele de cultură și de artă. Cel puțin la început, era în orice caz sigur că între revoluționarismul estetic al avangărzii și cel social-politic al comuniștilor exista o deplină concordanță, un element esențial de apropiere fiind, printre altele, admirația comună pentru mașinism, pentru tehnică. Oricum, avangarda avea destule motive să fie încredințată că energiile ei creatoare vor fi în sfîrșit judicios călăuzite de revoluție și de statul creat de aceasta, fiind puse în slujba progresului.

Firește nu toți cei care contestaseră și batjocoriseră ordinea burgheză au salutat Revoluția. Încă de la începutul războiului care a fost — după expresia lui Maiakovski — « primul banc de probă socială », avusese loc o diviziune între diversele orientări, iar Revoluția din februarie 1917 scindase pur și simplu futurismul în « dreapta » și « stînga ». Va fi deci vorba în continuare de « stînga » mișcării, adică de avangardă și nu despre « dreapta » decadentă ce se va împotmoli fie în individualism, în disperare și angoasă, fie în acțiuni contrarevoluționare directe.

Cît privește avangarda, cum avea să se vadă imediat, ea nu s-a înșelat, cel puțin pe termen scurt, în speranțele pe care și le-a pus în Revoluție. Guvernul sovietic i-a acordat, cum se știe, de la început tot concursul, încredințându-i, de fapt, sarcina reorganizării întregii vieți cultural-artistice a țării. Unor artiști ca Malevici, Chagall, Tatlin, Kandinsky, El Lissitzky, Altman, Sterenberg ș.a. li s-au încredințat de către Comisariatul poporului pentru educație și propagandă care-l avea în frunte pe Lunacearski posturi oficiale de cea mai mare răspundere. Învățămîntul artistic, muzeele, expozițiile, festivitățile organizate cu diverse prilejuri, în speță aniversările unor evenimente revoluționare ca și programul propagandei prin monumente, inițiat la indicația lui Lenin, au avut mai întotdeauna în frunte pe reprezentanții artei de avangardă. Numai între anii 1918 și 1921 au fost create, de pildă, în diverse orașe nu mai puțin de 36 de muzee înzestrate, într-o proporție covârșitoare, cu opere de avangardă.

Rusia sovietică devenea în felul acesta primul stat din lume în care creației artistice de avangardă i se acorda rangul de artă oficială.

Un important rol în promovarea noii culturi l-a avut « Frontul de stînga al artelor » — așa-zisul « Lef » — organizat de Maiakovski și în cadrul căruia s-au grupat artiștii cei mai devotați Revoluției. Făcînd un bilanț al activității acestui grup și trasîndu-i sarcini de viitor, poetul revoluționar arăta în manifestul publicat în 1923 sub titlul « Pentru ce se bate Lef-ul? » că « Octombrie ne-a învățat să lucrăm. Încă de la 25 octombrie ne-am așternut la lucru. E limpede, în fața intelectualelor care spălau putina, n-am fost întrebați prea înde-

lung asupra credințelor noastre estetice » ¹¹⁹. Și în adevăr, în atmosfera fierbinte a evenimentelor din primele luni când aderarea la revoluție era spontană și când în lipsa unui program riguros dinainte elaborat, orice inițiativă care îmbrăca haina radicalismului antiburghez era salutăată, confuzia teoretică și contradicțiile dintre grupări sau din chiar sînul acestora, ca să nu mai vorbim de cele intime, ce vor sfîșia conștiința individuală a unora, vor fi pentru moment estompate. Mai tîrziu ele vor răzbate însă la suprafață. Lupta de opinii, polemicele aprinse ce caracterizează deceniul dinaintea Revoluției cunosc, după 1918, o vie recrudescență. O acerbă dispută, avînd la origini controversile iscate încă din 1915, la expozițiile « Tramvai V » și « 0,10 », controversate întinse acum datorită sarcinilor de ordin practic imediat ce se ridicau în fața culturii socialiste, s-a declanșat între supremațiști și constructiviști.

De fapt, elemente noi nu intervin în pozițiile apărute de promotorii celor două curente. Și unii și alții își dezvoltă însă principiile pînă la ultimele consecințe teoretice și practice.

Reluînd, de pildă, considerațiile expuse în manifestul curentului, supremațiștii, în frunte cu Malevici, nu fac altceva decît să susțină cu și mai multă înverșunare că arta trebuie să fie liberă nu numai de obiect, ci și de « orice idee socială oricît de mare și semnificativă ar fi ea » (Malevici). « Eliberați » astfel de toate servituțile seculare, supremațiștii zoresc din răspuseri la făurirea așa-zisei arte de laborator din ale cărei mostre Malevici expune, în 1919, o întreagă serie de « Alb pe alb », conștient fiind că parcurge stadiul final al unei evoluții ce ducea neabătut spre sfîrșitul artei. Deci refuzînd să vadă în artă o formă a ideologiei, interzicîndu-și să reprezinte realitatea, supremațiștii pretindeau că vor « crea o altă realitate ».

Contrară doar în ceea ce privește mijloacele poziției defetiste a supremațiștilor, nici atitudinea adoptată de Tatlin, Rodcenko, Popova, Rozanova, Lissitzky și de către alți constructiviști care militează pentru angajarea socială a artistului nu este mai puțin lichidatoristă, cel puțin în ceea ce privește pictura de șevalet. Ba la un moment dat, constructiviștii nu ezită să proclame sus și tare chiar abolirea artei ca pură activitate estetică,

plecînd de la considerația că, asemenea religiei, «arta este o minciună», «o dezertare din realitate». În schimb ei vor ca artistul să devină, în beneficiul proletariatului, un inginer-artist. În locul artei, adică al «structurilor inutile», ei afirmă sus și tare necesitatea făuririi unor obiecte utile industriei. «Jos arta, trăiască tehnica!» «Jos cu menținerea tradițiilor artistice, trăiască tehnicianul constructivist!» «Jos arta care maschează doar neputința omenirii! Arta constructivă a prezentului este viața colectivă!» — iată cuvintele de ordine ale constructiviștilor din grupul lui Tatlin, al așa-ziselor «productiviști»; le întâlnim în manifestul redactat de Rodcenko și de Stepanova în 1920¹²⁰.

Există desigur în fervoarea destructivă a acestor îndemnuri certe ecouri din chemările anarhiste ale futuriștilor italieni care, considerînd muzeele cimitire, cereau să fie deviat cursul canalelor pentru a le inunda. De altfel, o atare atitudine violent demistificatoare și iconoclastă împărtășise și Maiakovski cînd comparase muzeele cu mausolee ale artei unde operele moarte sînt adorate. Totodată nu putem trece cu vederea, în orientarea grupului «productivist» care constituia nucleul principal al «Lef»-ului influența tendințelor proletcultiste promovate de Bogdanov¹²¹. Așadar, pentru bogdoviștii care intenționau să renunțe la întreaga cultură burgheză spre a o înlocui cu una proletară, de masă, fuziunea artei cu industria, preconizată de constructiviștii productiviști se potrivea cum nu se putea mai bine. Tocmai de aceea accentul principal în reorganizarea învățămîntului artistic s-a pus pe înființarea unor școli de meserii de tipul Vhutemasului moscovit menite să pregătească «artiști-ingineri». Era un titlu de onoare pe care constructiviștii în frunte cu Tatlin se și grăbiseră, cum am văzut, să și-l aroge, unii mai devreme, ca Tatlin, preocupat să-și vadă realizat aparatul de zburat și celebrul proiect utopic pentru sediul Internaționalei a III-a; alții mai tîrziu, după ce au mai zăbovit asupra «artei de laborator». În orice caz, în 1921 Rodcenko, Stepanova, Vesnin, Aleksandra Exter și Liubiov Popova organizau ultima expoziție a artei de laborator, denumită « $5 \times 5 = 25$ ». Cu un alt prilej Rodcenko expusese, nu fără intenția fățișă de a parodia pe șeful suprematismului, *Un careu negru pe*

fond negru. După această dată însă, experiențele constructiviștilor devin tot mai rare și adevărate satisfacții ei vor găsi numai în producția de bunuri. Este interesant în acest sens cazul prezentat de Liubov Popova care, practicînd desenul industrial într-o fabrică de textile, declara la un moment dat: «Nici un succes artistic nu mi-a procurat atîta satisfacție cîtă am avut vîzînd un țăran sau un muncitor cumpărînd o stofă desenată de mine». ¹²²

De fapt asemenea satisfacții se cuvenea să aibă întreaga avangardă deoarece eforturile ei se dovediseră fructuoase sau cel puțin promițătoare în cîteva domenii importante cum sînt propaganda prin afișe, agitația vizuală, grafica publicitară, ilustrația de carte, produsele de artizanat, producția industrială, proiectele de arhitectură etc. . . Fotomontajele ROSTA inițiate de Maiakovski sau un afiș suprematist ca acela semnat de Lazar (El) LISSITZKY (1890—1947) și intitulat *Bateți pe albi cu triumphiul roșu* (1919) sînt edificatoare în acest sens. Cît privește activitatea lui Lissitzky, adept al nonobiectivismului, la succesele obținute de el în domeniul ilustrației tipografice moderne, trebuie adăugate picturile din seria «Proun», un fel de sinteze între suprematism și constructivism, prefigurînd op_arta.

Un loc aparte printre constructiviști l-au ocupat, în perioada la care ne referim, frații Naum GABO (1890) și Anton PEVSNER (1886—1962). Ei s-au ridicat categoric împotriva utilitarismului extremist propagat de grupul lui Tatlin și au optat pentru gratuitatea construcțiilor tehnice abstracte. În manifestul redactat în 1920 de către cei doi frați era afirmat cu o vigoare deosebită caracterul autonomist al artei, indiferența ei față de schimbările intervenite în natura societății. Căci, admițînd că arta își are rădăcinile în viață, în realitate, aceasta din urmă este privită de autorii manifestului, anistoric, în afara concepțiilor filozofice, politice etc. . . care o guvernează.

O asemenea poziție estetizantă, ca și aceea nihilistă a suprematiștilor, venea bineînțeles într-o flagrantă contradicție cu concepția marxistă și cu interesele vitale ale tînărului stat sovietic care nu se putea împăca pe deplin nici cu extremismul constructiviștilor productiviști. Aceste contradicții și altele ivite în cursul făuririi noii

culturi, exclusivismul adoptat de partizanii diferitelor curente ale avangărzii în atitudinea lor intolerantă față de celelalte formule artistice tradiționale nu puteau să nu slăbească în cele din urmă pozițiile avangardei. Și faptul s'a petrecut în condiții dramatice. Evocându-l pe Maiakovski lasă să răzbată, în manifestul « Lef » 'ului redactat în 1923, un ton de amară dezamăgire față de reculul « artei de stînga » în fața ofensivei academicienilor care « ... cîte unul sau în grupulețe au început să bată la ușile Comisariatelor poporului. Fără să riște ași angaja în munci de răspundere — se arată mai departe în documentul redactat de poetul revoluției — puterea sovietică le-a oferit lor sau mai degrabă numelor lor europene, posibilitatea de a lucra în instituții de educație și culturale. De aici a pornit o campanie de calomnii împotriva artei de stînga, strălucit încheiată cu suprimarea revistei „Iskusstvo Kommuni” ».

Guvernul, ocupat cu fronturile și criza, s'a interesat puțin de discuțiile estetice, a ținut doar seama ca dările înapoi să nu facă prea multă gălăgie și ne-a invitat să respectăm numele „mai însemnate” ».

În încheiere, Maiakovski își exprima totuși încrederea în forțele « Frontului de stînga al artelor »: « „Lef” 'ul va agita cu arta noastră masele împrumutînd de la ele propria forță de organizare [...] ».

„Lef” 'ul va lupta pentru o artă care să fie construcție a vieții.

Nu pretindem că avem monopolul spiritului revoluționar în artă. Ne vom revela în întrecere.

Noi credem în justetea propagandei noastre și, cu forța operelor împlinite, vom demonstra că sîntem pe drumul cel drept al viitorului » ¹²³.

Cînd erau scrise însă aceste rînduri, unii dintre reprezentanții artei experimentale (Kandinsky, Gabo, Pevsner, El Lissitzky) ca și Chagall nu mai erau în țară. În schimb, majoritatea pictorilor angajați în opera de făurire a culturii revoluționare începeau să afle noi rosturi și să răspundă la noi comandamente social-istorice.

Într-un climat de efervescență creatoare în toate sectoarele vieții materiale și spirituale, într-o confruntare vie de idei și de tendințe contradictorii, lua astfel naștere arta sovietică.

862

Dată la care, potrivit tradiției, a fost întemeiat de către legendarul Rurik primul stat rus, cu capitala în Novgorod. Paralel, alți doi prinți, Askold și Dir, controlează Kievul

879

Cneazul Oleg aduce Kievul și Novgorodul sub același sceptru, controlând astfel întregul « drum de la varegi la greci »

945

E atestată, la Kiev, prima capelă creștină (biserica Sf. Ilie)

988

Are loc creștinarea oficială a statului kievean în frunte cu marele cneaz Vladimir

989

La Novgorod se construiește prima biserică de lemn, Sf. Sofia, iar la Kiev începe zidirea catedralei Desiatinnaia, târnosită șapte ani mai târziu (996)

1037

Se pune fundația catedralei Sf. Sofia din Kiev

1045

Începe construirea catedralei de zid Sf. Sofia din Novgorod, isprăvită în 1052

1147

Este menționat pentru prima dată, într-un document semnat de Iuri Dolgoruki, orașul Moscova

1158

Este construită marea catedrală Uspenski din Vladimir

1169

Cneazul Andrei Bogoliubski cucerește Kievul și mută capitala statului la Vladimir

1199

Este pictată biserica Neredița, unul dintre monumentele celebre din zona Novgorodului

1240

Kievul este pustiit de invazia tătară-mongolă căreia îi cad pradă monumentele de artă ale orașului, în primul rând Desiatinnaia

1242

Aleksandr Nevski, cneazul Novgorodului, obține o răsunătoare victorie asupra cavalerilor teutoni (lupta de pe lacul Ciud) după ce cu doi ani înainte bătuse pe suedezi pe Neva

1330

(către) Se naște Teofan Grecul, mort între 1405—1415

1360

(circa) Teofan Grecul vine în Rusia și se stabilește la Novgorod
Se naște (probabil) Andrei Rubliov, mort către 1430

1367

Dmitri Donskoi înzestrează Kremlinul Moscovei cu fortificații din zid menite să le înlocuiască pe cele din lemn ridicate de Ivan Kalita

1380

Are loc vestita luptă de la Kulikovo în care oștile rusești conduse de cneazul Moscovei Dmitri Donskoi înving hoardele lui Mamai

1395

Vestita icoană *Maica Domnului din Vladimir* este transferată la Moscova, unde se află pînă astăzi

1405

Teofan Grecul, Andrei Rubliov și Prohor din Gorodeț colaborează la zugrăvirea catedralei Blagoveșcenski din Kremlin și a iconostasilor din același lăcaș

1408

Andrei Rubliov zugrăvește împreună cu Daniil Ciornii catedrala Uspenski din Vladimir și monumentalul ei iconostas

1411

(sau după această dată) Andrei Rubliov zugrăvește capodopera sa Troița (Sf. Treime)

1453

Căderea Constantinopolului. Moscova începe să aspire la rolul de moștenitoare legitimă a Bizanțului și de centru al lumii ortodoxe, pretinzînd titlul de « a treia Romă »

1475

Arhitecții italieni chemați de Ivan al III-lea încep o vastă campanie de construcții în Kremlin

1478

Novgorodul este ocupat de Ivan al III-lea care suprimă « vecea » și statutul de republică al orașului de pe Volhov

1480

Ivan al III-lea scutură « noroiul sîngeros al jugului mongol » (expresia lui Marx)

1500

Dionisi, împreună cu fiii săi Feodosi și Vladimir zugrăvesc catedrala mînăstirii Ferapont

1550

Ivan cel Groaznic convoacă un simulacru de parlament — « Zemski sobor »

1551

Are loc Conciliul « stoglav » (al celor 100 de capitole) care dă o înaltă apreciere operei lui Rubliov

1552

Ivan cel Groaznic cucerește Kazanul, eliberînd apoi bazinul inferior al Volgăi

1556

La Moscova iese de sub teasc prima carte rusă tipărită — o Evanghelie — conținând prima gravură rusă: imaginea apostolului Matei

1570

Novgorodul este integrat prin forță imperiului rus în formare

1598

Se stinge dinastia Ruricilor

1612

Are loc războiul popular condus de Minin și Pojarski împotriva invaziei poloneze

1613

Se instaurează o nouă dinastie, a Romanovilor

1649

La ființă sistemul iobăgist

1653

Patriarhul Nikon întreprinde adânci reforme religioase care au ca urmare schisma așa-ziselor «staroveri» (credincioși de rit vechi)

1654

Ucraina se unește cu Rusia

1667—71

Țara este cuprinsă de marea răscoală condusă de Stenka Razin

1697—1698

Petru cel Mare călătorește incognito, sub numele de Piotr Mihailov, în apusul Europei, în cadrul așa-zisei «Mari ambasade»

1703

Începe construirea Sankt Petersburgului

1712

Capitala imperiului rus este mutată de la Moscova la Sankt Petersburg

1754

Începe construirea Palatului de iarnă (arh. Rastrelli)

1755

Este întemeiată Universitatea din Moscova

1757

La ființă Academia de artă din Petersburg

1764

Academia de artă este supusă unor reforme

1770

Losenko expune *Vladimir și Rogneda*, tablou cu temă din istoria Rusiei

1812

Campania lui Napoleon în Rusia și victoria armatelor ruse asupra francezilor stîrnesc un puternic sentiment patriotic tradus în opere de factură romantică

1825

Răscoala decembriștilor

1827

Orest Kiprenski pictează cunoscutul portret al lui A.S. Pușkin

1833

Karl Briullov expune la Milano și la Paris compoziția *Ultima zi a orașului Pompei*

1848

Pavel Fedotov pictează compoziția de gen *Maicrul în peștit*

1855

Cernîșevski își publică disertația cu tema « Raporturile estetice ale artei față de realitate »

1857

Aleksandr Ivanov expune celebra sa capodoperă *Cristos arătându-se necrodului*

1859

Academia de artă din Petersburg adoptă un nou statut de funcționare

1861

Este desființată iobăgia

1863

Un număr de 13 absolvenți ai Academiei de artă, concurenți pentru medalia de aur, renunță la concurs, părăsesc Academia și înființează un artel de creație care promovează o artă inspirată de realitate

1870

Se dizolvă Artelul de creație condus de Kramskoi și este întemeiată Asociația expozițiilor ambulante a (« peredvijnicilor »)

1871

Prima expoziție a « peredvijnicilor »

1873

Ilia Repin expune *Edecarii de pe Volga*

1881

Vasili Surikov expune *Dimineata execuției strelîților*

1890

Mihail Vrubel creează tabloul *Demon șezând*

1892

Isaak Levitan pictează *Vladimirka*

1893

Îa ființă « Asociația moscovită a artiștilor »

1898

Îa ființă asociația « Mir iskusstva » (« Lumea artei ») care organizează o expoziție internațională la Petersburg

1899

Apare primul număr al revistei « Mir iskusstva »

1901

Prima expoziție a grupului « celor 36 »

1903

Se constituie o puternică asociație profesională denumită « Uniunea artiștilor ruși » din care fac parte artiști de cele mai diferite tendințe inclusiv « peredvijnici » și « miriskusnici »

1905

Cu prilejul sîngeroaselor evenimente prilejuite de prima revoluție rusă, mai mulți artiști printre care Repin, Serov, Kasatkin, Arhipov, Ostrouhov ș.a. au semnat o chemare-protest împotriva represiunilor

1906

O amplă expoziție de artă rusă este organizată la Salonul de toamnă din Paris

1907

Îa ființă grupul « Golubaia roza » (« Trandafirul albastru »). Diașghilev organizează un turneu al trupei sale de operă la Paris cu lucrări ale grupului « celor 5 »

1909

Baletele ruse sînt pentru prima dată în turneu la Paris. Mihail Lariovov creează prima lucrare lucistă (raionistă): *Paharul*

1910

Marinetti întreprinde o călătorie în Rusia ținând conferințe la Moscova și Petersburg

Wassily Kandinsky realizează prima lucrare abstractă, o acuarelă

1911

La ființă asociația « Bubnovii valet » (« Valetul de caro ») care organizează prima expoziție protocubistă

Kandinsky publică « Despre spiritual în artă »

1912

Grupul « Oslinii hvost » (Coadă de măgar) organizează o expoziție ce produce scandal

1913

Larionov împreună cu Gonciarova organizează expoziția « Ținta » unde lansează raionismul. Cu acest prilej publică manifestul noului curent

Malevici realizează tabloul suprematist *Pătrat negru pe fond alb*. La palatul Tavriceski (Petersburg) este organizată o mare expoziție de artă rusă veche

1914

Începe primul război mondial. Artiștii ruși de avangardă aflați în diferite centre artistice din străinătate se întorc în patrie. Printre ei se află Chagall, Kandinsky, El Lissitzky, Pougny, Altman, Udalțova, Popova ș.a.

1915

La Petrograd se deschide expoziția futuristă « Tramvai V » care reunește aproape întreaga avangardă reîntregită.

Ultima expoziție futuristă intitulată « 0,10 » organizată de Ivan Pougny. Cu acest prilej între Malevici și Tatlin izbucnește un puternic conflict. Cel dintâi publică manifestul suprematismului

1916

Tatlin organizează expoziția « Magazin » unde se remarcă o figură nouă a constructivismului, Aleksandr Rodcenko

1917

Revoluția din Octombrie dă un impuls fără precedent activității artistice.

Gabo și Pevsner se întorc în patrie.

Mansurov, prieten cu Malevici, expune o scîndură de brad lustruită

1918

La indicația lui Lenin, este inițiat « Planul propagandei prin monumente »

1919

El Lissitzky realizează afișul suprematist *Bateți pe albi cu triunghiul roșu!*

1920

Malevici publică studiul « Suprematismul sau lumea nereprezentării ».

Gabo și Pevsner publică « Manifestul realist »

1921

Ultima expoziție constructivistă intitulată « $5 \times 5 = 25$ » organizată de Rodcenko

1923

Maiakovski publică manifestul « Lef »-ului.

1. Prima cronică rusă cunoscută sub denumirea de « Povest vremennih let » și aparținând, după tradiție, lui Nestor este o operă de compilație redactată de călugări în mai multe variante, prima — incompletă — fiind scrisă către 1032. Monument cultural de o inestimabilă valoare, acest letopiseț conține materiale istorice, juridice, religioase, culturale asupra unei perioade ce se întinde de la jumătatea secolului al IX-lea la începutul secolului al XII-lea.
2. Oamenii de știință sovietici au combătut pe bază de documente « teoria normandă » a întemeierii statului rus de către varegi.
3. Dacă e să credem relatările din « Povest vremennih let », înainte de a trece la creștinism, Vladimir s-a informat asupra mai multor religii (mozaică, mahomedană, catolică, ortodoxă) hotărâtoare în opțiunea sa fiind, se pare, bogăția odoarelor și fastul ceremonialului liturgic al bisericii de la Constantinopol. « Noi nu mai știam dacă sîntem în cer sau pe pămînt, căci pe pămînt nu există nici splendoare, nici frumusețe asemănătoare și nouă ne lipsesc cuvintele pentru a le descrie » — au relatat solii la întoarcerea din Bizanț unde asistaseră la liturghie în catedrala Sf. Sofia.
4. Un exemplu grăitor de prozelitism, cu mult anterior creștinării oficiale, îl constituie trecerea la creștinism a prințesei Olga, văduva cneazului Igor. Ca și nepotul ei Vladimir, a fost canonizată mai târziu de biserica rusă.
5. D.V. Ainalov, *Letopis o nacialnoi pore russkogo iskusstva*, p. 17. Vezi și *Istoria jivopisi*, vol. I. *Dopetrovskaia epoha* (capitolul redactat de P. Muratov) Petersburg, 1909, p. 19.
6. Desiatinnaia — a zeciuelii; de la desiat = zece. A fost numită astfel deoarece ctitorul a înzestrat-o cu a zecea parte din veniturile sale.
7. Louis Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris, 1921, p. 99.
8. Karl Marx, *Istoria diplomației secrete a veacului al XVIII-lea*.
9. V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoi*, M., 1960, p. 143—51.
10. Idem, *Russkaia srednevekovaiia jivopis*, M., 1970, p. 18.
11. După invazia tătaromongolilor, catedrala Sf. Sofia a devenit o adevărată ruină; ea a fost refăcută cu unele modificări abia la 1632 din inițiativa mitropolitului Petru Movilă, mozaicurile și frescele fiind acoperite atunci cu tencuială și var. La 1848, parțial, și la 1885

în rest, ansamblul decorativ a fost însă dat la lumină și studiat în amănunt.

12. Lavra Pecerska din Kiev, una dintre cele patru lavre (mănăstiri de prim rang) din Rusia, a fost de-a lungul evului mediu un adevărat focar de cultură, aici funcționând ateliere de zugrăvi și scriptorii pentru caligrafi și miniaturisti, iar mai târziu tiparnițe.

13. André Grabar, *L'art du Moyen Âge en Europe orientale*, 1968, p. 143—144.

14. *Ibidem*, p. 160.

15. Tehnica de execuție a icoanelor era cea cunoscută în întreaga lume bizantină. Peste o planșetă de lemn (tei de obicei) se așternea direct sau pe o pânză întinsă (« pavoloka ») un strat de grund alb, numit « levkas » preparat din praf de ipsos. Peste acest strat se schița desenul cu ocră și se colora cu tempera pregătită pe bază de ou și kvas. Culoarele cele mai frecvente erau: « belila » (alb de ceruză), « vohra » (ocrul), « bagor » (purpura), « kinovar » (roșu de cinabru), « cervlen » (ecarlat), « prazelen » (verde) și se foloseau des și foaia de aur.

După ce era zugrăvită, icoana se vernisa cu un verni pe bază de ulei (« olifa ») care cu vremea se înnegrea, formînd împreună cu fumul de la luminări și cu praful un strat opac ce ascundea strălucirea culorilor. În multe cazuri, icoanele erau acoperite, exceptînd fața și mîinile sfinților, cu o armură, « oklada » dintr-un metal prețios, care a avut rolul pozitiv de a proteja pictura.

La realizarea unei icoane participau adesea mai mulți meșteri zugrăvi specializați în trasarea desenului (« znamenșcik »), în pictarea chipurilor (« liki »), a costumelor (« dolicino »), a ornamentelor (« rizi »), a peisajului (« palatî »)

16. André Grabar, *Op. cit.*, p. 153.

17. De altfel, în secolele XI—XII trăsăturile naționale nu sînt destul de clar exprimate, meșterii ruși temîndu-se, cum presupune Muratov (capitolul din *Istoria jivopisi* de sub red. lui Igor Grabar p. 107), ca abaterile de la tradiția bizantină să nu fie interpretate ca un semn de incompetență.

18. M.K. Karger, *Novgorod Veliki*, L.M., 1961, p. 5.

19. André Grabar, *Op. cit.*, p. 146.

20. M.K. Karger, *Op. cit.*, p. 120.

21. Charles Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 247.

22. M.K. Karger, *Op. cit.*, p. 234.

23. Henri Focillon, Prefață la lucrarea lui Paul Muratov, *Trente cinq primitifs russes*, Paris, 1931, p. 12.

24. D.V. Ainalov, *Vizantiiskaia jivopis XIV stoletia*, p. 150.

25. André Grabar, *Op. cit.*, p. 168.

26. Lazarev combate teoria lui Ainalov și a lui A. Grabar bizuită pe iconografie, insistînd asupra originalității acestei picturi (*Feofan Grek i ego škola*, M., 1961, p. 109—112).

27. André Grabar. *Op. cit.*, p. 167.

28. V.N. Lazarev, *Feofan Grek i ego škola*, Moscova, 1961, p. 52.

29. Contrar lui Anisimov care credea că biserica de la Volotovo a fost, la rîndul ei, zugrăvită de Teofan după 1380, părere însușită de Igor Grabar și de M. Karger care o datau însă 1363, Muratov, Lazarev și Alpatov atribuie categoric acest ansamblu ucenicilor lui Teofan.

30. O paralelă între El Greco și Teofan Grecul face Lazarev în *Feofan Grek i ego škola*, Moscova 1961, p. 13.

31. Nu toți specialiștii admit teza susținută de Ainalov, Lazarev, Alpatov și Talbot Rice potrivit căreia Teofan aparține școlii constantinopolitane. G. Millet, Ch. Diehl și C. Bréhier îl încadrează în școala cretană, iar B. Pukiriov și Mihailovski în cea macedoneană.

32. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 174.

33. André Grabar, *Op. cit.*, p. 149.

34. De altfel, rușii (Serghie Radonejski, Nil Sorski ș.a.) n-au reținut din doctrina isichasmului, promovată printre alții de Palamas, decât anumite aspecte, cum ar fi acela despre comunicarea nemijlocită (fără ajutorul preoților) dintre credincioși și divinitate.

35. André Grabar, *Op. cit.*, p. 200.

36. M.V. Alpatov, *Andrei Rubliov*, Moscova, 1959, p. 9.

37. *Idem*, *Istoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1963, p. 385.

38. Igor Grabar, *O drevnerusskom iskusstve*, Moscova, 1966, p. 199 vezi și M. V. Alpatov, *Andrei Rubliov*, Moscova, 1959, p. 13—16.

39. V.N. Lazarev, *Op. cit.*, p. 80.

40. M.V. Alpatov, *Andrei Rubliov*, M., 1959, p. 13.

41. V.N. Lazarev, *Russkaia srednevekoviaia jivopis*, Moscova, 1970, p. 296.

42. În viața patriarhului Nikon și în decizia Conciliului celor 100 de capitole (« stoglav ») se menționează că Rubliov a pictat această icoană. După *Troița* s-au făcut în decursul timpului mai multe copii, cum este aceea a lui Nikifor GRABLENÎI, de la 1567.

Icoana originală, acoperită cu « okladă » secole la rând, a fost dezvelită și restaurată de pictorul GURIANOV, în 1904, la cererea lui I. Ostrovhov. Asupra perioadei când a fost pictată celebra icoană sînt discuții. Lazarev crede că anul 1411 este cel mai probabil.

43. V.N. Lazarev, *Op. cit.*, p. 288 și 294.

44. M.V. Alpatov, *Op. cit.*, p. 23.

45. Alpatov o pune pe aceeași treaptă a valorilor cu *Altarul din Gand* de Van Eyck.

46. Împotriva unor asemenea tentative se ridică hotărît V.N. Lazarev (*Andrei Rubliov*), Moscova, 1960, p. 19.

47. Karl Marx, *Op. cit.*

48. Luînd locul bizantinilor, italienii se instalează pe țărmurile nord-pontice monopolizînd comerțul cu rușii. Caffa (antica Theodosie, adică Feodosia de azi sau Kuciuk Stambulul, cum îi spuneau tătarii) devine între 1266—1475 principala bază genoveză la Marea de Azov, unde joacă rolul pe care odinioară îl avusese, în sud-vestul Crimeei, Korsunul. Totodată fondează factorii, la Marea de Azov (la Soldaia și la Tana), venețienii.

49. Ștefan cel Mare a intrat de trei ori în relații de rudenie cu suveranul de la Moscova. Văr al Evdochiei, prima soție a lui Ștefan, Ivan a devenit pentru a doua oară cumnat al voievodului moldovean în momentul cînd s-a căsătorit cu Sofia Paleolog, vară a Mariei de Mangop. În sfîrșit, în 1483 cei doi cumnați se încuscesc, fiica lui Ștefan, Elena, căsătorindu-se cu Ivan cel Tînăr, moștenitorul tronului moscovit, cu care are și un fiu, Dmitri. Ivan cel Tînăr moare însă în 1490 și Sofia face totul ca fiul ei Vasili să înlăture pe Dmitri și pe Evdochia. Ștefan e îngrijorat în această situație de starea fiicei sale și a nepotului, care nu i-au supraviețuit multă vreme. Evdochia a murit în 1505, iar Dmitri în 1509, în temniță.

50. Novgorodul cade, în 1478, pradă ambițiilor de centralizare a statului nutrite de Ivan al III-lea care suprimă vecea și dregătoria de « posadnik », deportînd o mulțime de novgorodieni de vază la Moscova. Peste un secol (1570) represiuni și mai violente, demne de porecla lui Ivan cel Groaznic, se abat asupra orașului de pe Volhov, care este supus și integrat imperiului, cunoscînd de aici înainte o decădere ireversibilă.

51. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 341.

52. Asupra originii școlii Stroganov au fost și se mai duc discuții. În timp ce Lihaciov și alții consideră că icoanele școlii respective erau zugrăvite de meșterii aflați în slujba țarului, la Moscova, Rovinski și Muratov au văzut în școala Stroganov o variantă provincială a școlii Novgorodului avînd ca centre localitățile nordice Solvîcegodsk și Veliki Ustiug.

53. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 335.

54. În 1697, făcînd parte din așa-zisa « Mare solie » în cadrul căreia se dă ba drept « uriadnicul » Piotr Mihailov, ba drept simplu « bom-bardier » sau tîmplar, Petru întreprinde incognito o călătorie de 14 luni în apusul Europei (Prusia, Olanda, Austria, Franța).

Peste tot participă activ la diferite demonstrații și experimente, printre care și la o ședință de disecție pe cadavre, învățînd cîte ceva în problemele de artă militară, construcții navale, mecanică, orologerie etc.

S-a întors în Rusia însoțit de peste 700 tehnicieni, artizani și artiști în cele mai diferite branșe, după ce a legat mai multe prietenii cum ar fi aceea cu Leibniz cu care va fi în corespondență.

55. Raznocinți — pătură socială în Rusia secolului al 19-lea legată de apariția capitalismului. Provenind din diverse straturi sociale (negustori, cler, mica burghezie, țărănime), raznocinții ocupă funcții la toate eșaloanele administrației și formează categoria cea mai instruită, dintre ei recrutîndu-se cu precădere « intelighenția » rusă.

56. A.N. Savinov, *Grafika, jipovis i skulptura naciála XVIII veka*, în *Istoria russkogo iskusstva*, vol., I, Moscova, 1957, p. 163.

57. Louis Réau, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, 1922, p. 122.

58. *Ibidem.*, p. 123.

59. Tamara Talbot Rice, *L'arte russa*, 1965, p. 216.

60. V. Stasov, *Studii*, vol. II, București, 1959, p. 259.

61. *Ibidem.*, p. 260.

62. Mihail Alpatov, *Aleksandr Ivanov*, vol. II, Moscova, 1956, p. 280—281.

63. Cf. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 142.

64. *Ibidem.*, p. 147.

65. V. Stasov, *Op. cit.*, p. 264.

66. Vorobiov a pictat și în Principatele Române unde a însoțit armatele ruse în campania 1828—29.

67. V. Stasov, *Op. cit.*, p. 255.

68. Cf. Mark Etkind, *Aleksandr Nikolaevici Benois*, L.M., 1965, p. 39.

69. Toți acești trei pictori au activat — cum am văzut — în afara Academiei și a programului academic, punînd astfel bazele orientării realiste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

70. Cf. Eleonora Gomberg-Verjbinskaia, *Peredvizniki*, L.M., 1961, p. 9.

71. V. Stasov, *Op. cit.*, vol. I, 1956, p. 68.
72. Ultima expoziție a « peredvijnicilor », a 48-a, a avut loc în 1923, dată după care asociația a fost dizolvată și membrii ei înglobați în A.H.R.R. (Asociația artiștilor Rusiei revoluționare).
73. I.N. Kramskoi *ob iskusstve*, M., 1960, p. 56.
74. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 191.
75. Cf. N. Mașkovțev, I. Kramskoi, Moscova, 1956, p. 8.
76. *Ibidem*, p. 12.
77. Baye (Baron de), *Causerie devant quelques toiles de l'École moderne en Russie*, Paris, 1897, p. 36.
78. Cf. V.A. Prîtkov, *Janrovaia jivopis 70-ih naciála 90-ih godov în Istoria rusškogo iskusstva*, vol. II, Moscova, 1960, p. 136.
79. V. Stasov, *Op. cit.*, vol. I, p. 78.
80. Cf. E. Gomberg-Verjbinskaia, *Op. cit.*, p. 9.
81. I.E. Repin, *Hudojestvennoe nasledstvo*, M.L., 1948, p. 465.
82. V.N. Petrov, « *Mir iskusstva* » în *Istoria rusškogo iskusstva*, vol. X, partea I, Moscova, 1968, p. 341. Aici se arată, de pildă, că istoria de artă sovietică încă nu s-a ocupat îndeajuns de « *Mir iskusstva* ». Izvoarele de idei și particularitățile caracteristice ale acestei grupări de creație sînt pînă astăzi puțin studiate, iar locul și rolul ei în dezvoltarea artelor plastice n-au fost nici pe departe clarificate. Vezi și D. Sarabianov, *Rusškaia Jivopis Konța 1900-ih — naciála 1910-ih godov*, Moscova, 1971, p. 5.
83. D. Sarabianov, *Op. cit.*, p. 5. O explicație interesantă găsește fenomenului și V. Vanslov. (*O protivoreciáh rusškogo iskusstva konța XIX — naciála XX veka*, în « *Iskusstvo* », 5, 1966, p. 55), care arată că istoriografia de artă sovietică mai este încă în faza cînd « știe să distingă bine influența ideilor reacționare în arta realistă, dar nu este încă îndeajuns de abilă în a surprinde în cadrul concepțiilor decadente... elementele sănătoase, pe cele cu sens umanist și democratic ».
84. G.I. Sternin, *Izobrazitelnoe iskusstvo v hudojestvennoi jizni Rossii na rubeje XIX i XX vekov* în *Rusškaia hudojestvennaia kultura konța XIX — naciála XX veka* (1895—1907), Cartea a II-a, Moscova, 1969, p. 11.
85. V. Lapșin, *Iz istorii vozniknovenia « Soiuza rusških hudojnikov »*, în « *Iskusstvo* », nr. 2, 1969, p. 61—66.
86. Cf. Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 238.
87. A. Lunacearski, *Statii ob iskusstve*, M. L. 1940, p. 97.
88. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 238.
89. Igor Grabar, V.A. Serov, Petersburg, 1914, p. 7.
90. Tamara Talbot Rice, *Op. cit.*, p. 242.
91. V. Prîtkov, *Levitán*, Moscova, 1948, p. 29.
92. N.P. Lapșina, *Mir iskusstva*, în *Rusškaia hudojestvennaia kultura konța XIX — naciála XX veka* (1895—1907), Cartea a II-a, Moscova, 1969.
93. Louis Réau, *Op. cit.*, p. 235.
94. Tamara Talbot Rice, *Op. cit.*, p. 245.
95. G. Ciugunov, *O svoeobrazii iskusstva M. V. Dobujinskogo*, în « *Iskusstvo* », nr. 2, 1971, p. 36—41.
96. Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863—1922*, Lausanne, f.a., p. 22.
97. Michel Seuphor, *L'art abstrait*. 1971, p. 33.

98. Serghei Șciukin a pus bază colecției sale în 1897 cu un tablou de Claude Monet, *Les lilas d'Argenteuil*, ajungînd să posede, în 1914, 221 pînze ale impresioniștilor și ale postimpresioniștilor francezi din care peste 50 de Matisse și Picasso. Colecția sa deschisă pentru public sîmbăta după-amiaza era vizitată de mulți artiști moscoviți.

Invitat de Șciukin pentru a instala panourile *Muzica și Dansul*, Matisse a călătorit la Moscova (1911) unde a studiat vechile icoane ruse. Mai reticent față de arta nouă, Morozov, încurajat de Șciukin, a ajuns totuși să posede și el 135 de tablouri din Școala franceză, printre care mari panouri decorative de Maurice Denis, Bonnard, Vuillard.

99. Camilla Gray, *Op. cit.*, p. 69.

100. Giulio Carlo Argan, *Căderea și salvarea artei moderne*, București, 1970, p. 25.

101. Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 352.

102. Körner Éva, *As orosz avantgarde művészet a szovjet gyűjteményekben és kiállításokon* în *Képzőművészeti almanach*, 2/1970, p. 96.

103. Cf. Marc Albert — Levin, *Comment est né le futurisme russe*, în « Les lettres françaises », 4—10 mai, 1967.

104. Camilla Gray, *Op. cit.*, p. 177.

105. Herbert Read, *Peinture moderne*, Paris, 1960, p. 125.

106. *Ibidem*.

107. André Breton, Cf. *Chagall*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 6.

108. Cf. Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 68.

109. Cf. Herbert Read. *Op. cit.*, p. 64—65.

110. Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, p. 108.

111. Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 340.

112. Marcel Brion, *Artă abstractă*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 166.

113. Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 240.

114. *Ibidem*, p. 241.

115. Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 271.

116. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 250.

117. Marcel Brion, *Op. cit.*, p. 168.

118. Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 245.

119. *Ibidem*, p. 361.

120. *Ibidem*, p. 356—58.

121. Proletcultul ca ideologie și ca organizație a apărut înainte de Revoluția din Octombrie, avînd ca principal teoretician pe A. Bogdanov, un revoluționar marxist al cărui idealism a fost criticat nu o dată de Lenin care l-a calificat ca machism.

Bogdanov susținea și s-a străduit să aplice în practică ideea creării unei « culturi proletare » independente față de partid și care trebuia să rupă orice punți de legătură cu trecutul, cu tradiția. Pro-movînd o atitudine nihilistă față de moștenirea culturală, proletcultiștii sprijiniți de artiști futuriști, înțelegînd prin aceștia în primul rînd pe constructiviștii-productiviști din grupul Tatlin-Rodcenko, manifestau o deosebită intoleranță față de arta realistă tratată de ei ca o « vechitură ». « Realismul — afirma N. Punin — nu are dreptul să pretindă a fi artă proletară. . . Realistii sînt lipsiți de talent, nu ca persoane — asta încă n-ar fi nimic — ci ca școală, ca formă. »

122. Camilla Gray, *Op. cit.*, p. 184.

123. Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 361—362.

Lucrări generale

Istoria rusșkogo iskusstva

(apărută sub egida Academiei de științe a U.R.S.S.) 11 vol., Moscova, 1957—1969

Istoria rusșkogo iskusstva

(apărută sub egida Academiei de arte a U.R.S.S.) 2 vol., Moscova, 1957—1960

Lucrări speciale

AINALOV, D. V.,

Letopis a nacialnoi pore rusșkogo iskusstva.

AINALOV, D. V.,

Geschichte der russischen Monumentalkunst, 2 vol., Berlin — Leipzig, 1932—1933

ALPATOV, u. BRUNOV, N.,

Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932

ALPATOV, M. V.,

Vseobșciaia istoria iskusstva vol. III, «*Rusșkoe iskusstvo s drevneișih vremion do naciala XVIII v.*», M., 1955

ALPATOV, M. V.,

Ilia Efimovici Repin, Moscova, 1955

ALPATOV, M. V.,

Vasili Vasilievici Vereșciaghin, M., 1955

ALPATOV, M. V.,

Vasili Ivanovici Surikov, M., 1955

ALPATOV, M. V.,

Aleksandr Ivanov, 2 vol., M., 1956

ALPATOV, M. V.,

Trésors de l'art russe, Paris, 1963

ALPATOV, M. V.,

Andrei Rubliov, Buc., Ed. Meridiane, 1972

ALPATOV, M. V.,

- ANISIMOV, A.,
Domongolski period drevnerusskoj živopisi în « Voprosi restavrații », vol. II, M., 1928
- BENOIS, ALEKSANDR,
Istoria russkoj živopisi v XIX veke, Petersburg, 1902.
- BENOIS, A.,
Russkaia škola živopisi, P. 1904
- BENOIS, A.,
Istoria živopisi vseh vremion i noredov, Petersburg, 1912
- BENOIS, A.,
Roerich, Petrograd, 1916
- BENOIS, A.,
Memoirs, Londra, 1960
- BLANKOFF, J.,
L'art de la Russie ancienne, Bruxelles, 1963
- BRION, MARCEL,
Arta abstractă, Buc. Ed. Meridiane, 1972
- CASSOU, JEAN,
Panorama artelor plastice contemporane, 2 vol. Buc., Ed. Meridiane, 1971
- DE MICHELI, MARIO,
Avangarda artistică a secolului XX, Buc., Ed. Meridiane, 1968
- EVDOKIMOV, I.,
Borisov-Musatov, Moscova, 1924
- EVDOKIMOV, I.,
Vrubel, Moscova, 1925
- EVDOKIMOV, I.,
Surikov, M., L., 1940
- ETKINDT, MARK,
Boris Mihailovici Kustodiev, L.M., 1960
- ETKINDT, MARK,
Aleksandr Nikolaevici Benois, L.M., 1965
- FEDOROV-DAVIDOV, A.,
Levitan, M., L., 1938
- FEDOROV-DAVIDOV, A.,
Ruski peisaj XVIII naciata XIX veke, M., 1953
- GOMBERG-VERJBINSKAIA, E.,
Peredvijniki, L.M., 1961
- GORINA, T. N.,
Russkoe iskusstvo vtoroi polovini XIX v, M., 1962
- GRABAR, ANDRÉ
L'art du Moyen Âge en Europe orientale, Paris, 1968
- GRABAR, IGOR (sub red.),
Istoria russkogo iskusstva, Moscova, 1910
- GRABAR, I. și GLAGOL, S.,
Isaak Ilici Levitan. Evo jizn i tvorcestvo, Moscova, 1913
- GRABAR, I.,
V. A. Serov. Jizn i tvorcestvo, Moscova, 1913
- GRABAR, I.,
Feofan Grek, Kazan, 1922
- GRABAR, EM. I.,
Moia jizn. Avtomonografia, M., 1937
- GRABAR, I.,
I. E. Repin, 2 vol., Moscova, 1963—1964.

- GRABAR, I.,
O drevnerusskom iskusstve, Moscova, 1966
- GRAY, CAMILLA,
L'avantgarde russe dans l'art moderne, 1863—1922, f. a.
- IAREMICI, S.,
Mihail Aleksandrovici Vrubel, Moscova, 1911
- IVANOV, A. P.,
M. Vrubel, Leningrad, 1928
- KAGANOVICI
Arts de Russie, 17^e et 18^e siècles, Les éditions Nagel, 1968
- KARGER, M. K.,
Drevni Kiev, M.L., 1958
- KARGER, M. K.,
Novgorod Veliki, L.M., 1961
- KARGER, M. K.,
Drevnerusskaia monumentalnaia živopis XI—XIV vv., M.L., 1963
- KONDAKOV, N. P.,
Russkie drevnosti v pamiatnikah iskusstva, P. 1889—1899
- KONDAKOV, N. P.,
Ikhnografia Bogomateri, 2 vol., Petersburg, 1911—1915
- KONDAKOV, N. P.,
Russkaia ikona, Praga, 1928—1933
- KORNILOVITCH, K.,
Arts de Russie. Des origines à la fin du 16^e siècle, Les éditions Nagel, 1967
- KOVALENSKAIA, N.,
Istoria russkogo iskusstva XVIII v., M., 1962
- KRASCENINNIKOVA, M.,
Storia dell'arte russa, 2 vol., 1935—1937
- LASSAIGNE, J.,
Kandinsky, Skira., 1964
- LAZAREV, V. N.,
Istoria Novgoroda, Moscova, 1947
- LAZAREV, V. N.,
Andrei Rubliov, M., 1960
- LAZAREV, V. N.,
Feofan Grek i ego škola, Moscova, 1961
- LASAREFF, V.,
 Icônes russes, Paris, 1962
- LAZAREV, V. N.,
Drevnerusskoe iskusstvo konca XV naciata XVI vekcu Moscova, 1963
- LAZAREV, V. N.,
Andrei Rubliov i ego škola, Moscova, 1966
- LAZAREV, V. N.,
Russkaia srednevekovaja živopis, Moscova, 1970
- LAZAREV, V. N.,
Vizantiiskaia živopis, Moscova, 1971
- LOUKOMSKI, G. K.,
History of Modern Russian Painting, Londra, 1945
- LOZOWICK, LOUIS,
Modern Russian Art, New York, 1925
- MURATOV, P.,
Les icônes russes, Paris, 1927

MURATOV, PAUL

Trente cinq primitifs russes, Paris, 1931

NEDOŠIVIN, G.,

Dionisi, M.L., 1947

NIKOLSKI, B.,

Istoria russkogo iskusstva, Moscova, 1915

NOVIŤKI, A.,

Istoria russkogo iskusstva s drevneișih vremion, 2 vol., M., 1903

PAPAIIOANNOU, K.,

La peinture byzantine et russe, Lausanne, 1965

PAUSTOVSKI, K.,

Isaak Levitan, L.M., 1961

PUNIN, N.,

Tatlin (Protiv kubizma), Petrograd, 1921

READ, HERBERT,

Histoire de la Peinture Moderne, 1960

RÉAU, LOUIS,

L'art russe des origines à Pierre le Grand, Paris, 1921

RÉAU, LOUIS,

L'art russe de Pierre le Grand à nos jours, Paris, 1922

SALMON, ANDRÉ,

Art russe moderne, Paris, 1928

SARABIANOV, D.,

Russkaia živopis konța 1900-h — naciála 1910-h godov, Moscova, 1971

SEUPHOR M.,

L'art abstrait, Paris, 1971

STASOV M.,

Studii — 2 vol., Buc., 1959

SVIRIN, A. N.,

Drevnerusskaia miniatiura, Moscova, 1950

TALBOT RICE, D.,

Russian Icon, Londra și New York, 1947

TALBOT RICE, D.,

Russian Art, Londra 1949

TALBOT RICE, T.,

L'arte russa, 1965

A

Adam din Bremen 18.
 Aghin A. 155.
 Ainalov D. 6, 14, 44, 295, 296, 297, 302.
 Aivazovski I. 152, 153, 206, 221.
 Akimov I. 130.
 Aksakov S. 240.
 Alehem Ş. 270.
 Alekseev F. 138.
 Aleksei Mihailovici 102, 110.
 Alimpi 26.
 Alpatov M. 6, 45, 73, 77, 79, 83, 148, 296, 297, 298, 302.
 Altman N. 266, 277, 285, 294.
 Aman Th. 147.
 Anisimov A. 45, 296, 303.
 Anna Ioanovna 119.
 Anton Romanul 37.
 Antropov A. 126, 127, 131.
 Apollinaire G. 276.
 Argan G. C. 262, 272, 300.
 Argunov I. 126, 127, 128.
 Argunov N. 135.
 Arhipov A. 211, 214, 217, 218, 219, 293.
 Asachi G. 120.
 Askold 290.

Avakum 109, 110, 194.
 Aved y. 132.

B

Bakst L. 214, 227, 236, 237, 242, 245, 269.
 Balmont 215, 237.
 Baranov V. 273.
 Barma 95.
 Baye, Le baron de 179, 299.
 Beardsley A. 257.
 Beaumarchais P. 244.
 Belinski V. 155, 163.
 Belii A. 215, 237.
 Bellotto B. 138.
 Belski (fraţi) 122.
 Benois A. 7, 157, 214, 236, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 255, 257, 303.
 Bezmin I. 109.
 Bilibin I. 236, 249.
 Blok A. 215, 237, 253.
 Blankoff J. 303.
 Bogaevski K. 236.
 Bogdanov A. 287, 300.
 Bogoliubov A. 206.
 Bogoliubski A. 63, 68, 290.
 Bogolovskaia 277.
 Bonnard P. 233, 274, 278, 300.

Bonnat J. 170.
 Borisov-Musatov V. 234, 237,
 252, 255, 256, 258, 259, 260.
 Borodin A. 192, 242.
 Borovikovski V. 131, 132,
 134, 135.
 Boucher F. 123, 134.
 Bouguereau W. 170.
 Böcklin A. 257.
 Braque G. 266, 278.
 Bréhier C. 297.
 Breton A. 270, 300.
 Brion M. 278, 300, 303.
 Briullov K. 7, 145, 146, 147,
 148, 246, 292.
 Briusov V. 215, 237, 253.
 Brodski I. 284.
 Bruni F. 146, 147.
 Burliuk D. 263, 277.
 Burliuk V. 263.
 Buslaev F. 57.
 Byron G. 139, 142, 147.

C

Canaletto A. 118, 138.
 Canova A. 144.
 Caravaque L. 118.
 Caravaggio M. 178.
 Cassou J. 300, 303.
 Cazimir 27.
 Cehov A. 230, 231.
 Ceptov E. 284.
 Cernîșevski N. 163, 164, 166,
 171, 173, 200, 293.
 Cézanne P. 251.
 Chagall M. 259, 268, 269, 270,
 271, 277, 285, 289, 294.
 Chardin J. B. 118.
 Cimabue G. 260.
 Cirin P. 109.
 Cistiakov P. 169.
 Ciugunov G. 299.
 Constable J. 149, 199, 200.

Corinth L. 257.
 Corot C. 142, 151, 200.
 Courbet G. 157, 164, 200.

D

Daniil Ciornîu 81, 82, 291.
 Dargomijski A. 242.
 Daubigny Ch. 200.
 Daumier H. 164.
 David L. 128.
 Delacroix E. 139, 140, 146, 147.
 Delaunay R. 273.
 Delvoye Ch. 36, 296.
 De Micheli M. 216, 277, 280,
 299, 300, 301, 303.
 Denis M. 258, 300.
 Derjavin G. 124, 133.
 Diaghilev S. 227, 233, 235, 242,
 245, 257, 276, 293.
 Diderot D. 124, 130, 136.
 Diehl Ch. 297.
 Dietmar din Merseburg 18.
 Dionisi 85, 89, 90, 91, 92, 96,
 97, 291.
 Dir 290.
 Dmitri 297.
 Dobroliubov N. 163.
 Dobujinski M. 214, 236, 237,
 246, 247, 255.
 Doesburg van T. 280.
 Dolgoruki I. 68, 290.
 Donskoi D. 72, 75, 291.
 Dostoievski F. 178, 179,
 247.
 Duccio 84.
 Duran C. 170.
 Dürer A. 107.

E

Ecaterina II 124, 129, 136.
 Elena 297.
 El Greco 46, 297.
 Elisabeta Petrovna 119.

Epifanie 47.
Ermak 192.
Ermenev I. 126, 137.
Etkindt M. 298, 303.
Evdochia 297.
Evdokimov I. 303.
Exter A. 284, 287.

F

Falconet E. 130.
Falk R. 262, 266.
Falsul Dmitri. 94.
Fedorov, Davidov A. 303.
Fedotov P. 153, 155, 159, 160,
161, 162, 166, 292.
Feodosi 91, 96, 291.
Filatov 109.
Filimonov 57.
Filonov P. 268, 277.
Filozofov 237.
Fioravanti A. 87, 88, 92.
Firsov I. 122, 136.
Focillon H. 44, 296.
Fokin M. 242.
Fonvizin D. 124.
Fra Angelico 84.
Fragonard J. 123, 134.

G

Gabo N. 264, 277, 288, 289, 294.
Gagarin G. 155.
Gainsborough T. 132.
Gaitan 76.
Gauguin P. 259.
Géricault T. 142, 143, 154.
Gérôme J. 170.
Gertruda 29, 30.
Ghe N. 173, 175, 178, 179,
180, 192, 198.
Giotto 92.
Glagol S. 303.
Glușîtki D. 62.
Goethe J. W. 144, 252.

Gogol N. 147, 150, 155, 159,
163, 240, 270.
Godunov B. 94, 248.
Goldoni K. 244.
Golovin A. 236, 242, 248.
Gonberg, Verjbinskaia E.
298, 299, 303.
Gonciarova N. 241, 242, 262,
263, 266, 267, 269, 271, 273,
274, 275, 276, 281, 284, 294.
Gorina T. 303.
Gorki M. 214, 220, 251.
Goya F. 132, 133, 164, 178,
180, 191.
Grabar A. 18, 24, 27, 28, 35,
44, 70, 73, 77, 84, 296, 297,
303.
Grabar I. 6, 45, 57, 223, 224,
227, 233, 235, 236, 274, 296,
297, 299, 303, 304.
Grablenii N. 297.
Gray C. 268, 299, 300, 301, 304.
Gregoriev Dm. 108.
Grekov M. 284.
Grigori 26.
Grigori 29, 66.
Grigorescu D. 300.
Grigorescu N. 180, 181, 185.
Grigoriev B. 270, 271.
Gros J. A. 142.
Groth (frați) 119.
Gurianov 297.

H

Hanenko 57.
Herzen A. 150, 163, 179.
Hippius Z. 237.
Hlebnikov 263.
Hmelnițki B. 102.
Hodasevici V. 266.
Hogarth W. 118, 160.
Hokusai 247.
Hölderlin F. 139.

I
Iakobi V. 168, 185.
Iakov 97.
Iakovlev D. 104.
Iakulov 277.
Iakuška 97.
Iaremicci S. 304.
Iaropolk 30.
Iaroslav cel Īntelep 17, 18, 19,
25, 35.

Iaroslav 39.
Iarošenko N. 184, 219.
Igor 295.
Ioan 30.
Irina 30.
Istoma 109.
Iuon K. 233, 234.
Ivan 76.
Ivan al III-lea 86, 87, 92, 110,
111, 291, 298.
Ivan cel Groaznic 42, 86, 93,
94, 95, 99, 101, 291, 298.
Ivan cel Tînăr 297.
Ivanov A. P. 304.
Ivanov Al. 142, 148, 149, 150,
151, 176, 177, 192, 260, 293.
Ivanov S. 211, 217, 220.
Iziaslav 30.

J
Jawlensky A. von 266, 271.
Jukovski V. 143.

K
Kaganovici A. 304.
Kalita I. 72, 291.
Kamenski 263.
Kandinsky W. 95, 234, 241, 259,
265, 266, 267, 268, 269, 271,
272, 273, 277, 285, 289, 294.
Karamzin N. 134.
Karel van Moor 122.
Karger M. 6, 33, 36, 296, 304.

Karsavina 242.
Kasatkin N. 211, 214, 217, 219,
284, 293.
Kazanet I. 105.
Kiprenski O. 143, 144, 145,
154, 156, 292.
Klee P. 268.
Klimt G. 255, 257, 261.
Klodt M. 205.
Klucevski V. 102.
Kogan D. 260.
Koncialovski P. 266.
Kondakov N. 6, 25, 44, 57,
59, 304.
Kondratiev G. 105, 109.
Kornilovitch K. 304.
Korovin K. 231, 232, 233,
235, 236, 240, 241, 242,
274.
Korovin S. 217, 218.
Korzuhin A. 173, 183.
Kovalenskaia N. 304.
Körner E. 265, 300.
Kramskoi I. 172, 173, 175,
176, 177, 178, 188, 198, 293.
Krasceninnikova M. 304.
Krîlov I. 159.
Krîmov N. 262.
Krucionîh 263, 268.
Kuindji A. 203, 204.
Kupecský J. 118.
Kupka F. 273.
Kuprin A. 266.
Kustodiev B. 222, 223, 234,
235, 236, 284.
Kuzneţov P. 234, 259, 261.

L
Lagorio L. 206.
Lagrenée J. 120.
Lamartine A. 139.
Lansere E. 236, 237, 238, 246,
255.

Lapsina N. 235, 299.
 Lapsin V. 299.
 Largillière N. 118.
 Larionov M. 241, 242, 262,
 263, 265, 266, 267, 269,
 271, 273, 274, 275, 276,
 277, 281, 293, 294.
 Lassaigne J. 304.
 Lazarev V. 6, 7, 23, 44, 45,
 79, 82, 295, 296, 297, 304.
 Lazarevici A. 66.
 Lebedev M. 152.
 Léger F. 266, 278.
 Leibniz W. 298.
 Leibl W. 257.
 Lefort 111.
 Le Lorrain J. 120.
 Lenin V. 162, 208, 209, 213,
 214, 285, 294, 300.
 Lentulov A. 4, 266.
 Leonardo 92, 148.
 Le Prince J.B. 120, 136.
 Lermontov M. 139, 142, 252,
 253.
 Levin M. 300.
 Levitan I. 174, 201, 203,
 205, 206, 211, 223, 228,
 229, 230, 231, 232, 234,
 240, 293.
 Levițki D. 7, 131, 132, 133,
 134.
 Lihaciov N. 6, 57, 298.
 Limburg (frații) 84.
 Lissitzky (El) 277, 285, 286,
 288, 289, 294.
 Lomonosov M. 123, 124.
 Lopoțki S. 109, 110.
 Lorrain Cl. 138, 142.
 Losenko A. 126, 128, 129,
 130, 292.
 Loukomski G. 304.
 Lozowick L. 304.
 Ludovic XIV 243.

Ludovic Filip 140.
 Lunacearski A. 216, 285, 299.

M

Macarie 98, 101.
 Maiakovski V. 215, 263, 265,
 268, 270, 275, 279, 285,
 287, 288, 289, 294.
 Makovski V. 173, 183, 184,
 219.
 Maksimov V. 183.
 Malevici K. 241, 265, 266,
 267, 269, 270, 271, 273,
 277, 278, 279, 280, 281,
 282, 285, 286, 294.
 Maliavin F. 217, 221, 222,
 236.
 Maliutin S. 236, 241, 248,
 249.
 Mamai 86, 291.
 Mamontov S. 197, 233, 240,
 241, 254.
 Manet E. 188.
 Mansurov 294.
 Maria de Mangop 297.
 Marinetti F. 210, 263, 264,
 294.
 Marx K. 19, 86, 291, 295,
 297.
 Mașkov I. 266.
 Mașkovțev N. 299.
 Matisse H. 226, 247, 257,
 258, 259, 260, 265, 266,
 300.
 Matiușin 263.
 Matveev A. 121, 122, 131.
 Matveev F. 138.
 Mengs R. 125, 149.
 Merejkovski D. 237.
 Mettenleiter J. 136.
 Miasoedov G. 173, 182, 183,
 185.
 Michelangelo 79, 149.

Mihail 97.
 Mihail Fiodorovici 104.
 Mihailovski 297.
 Miliuti N. 261.
 Miliuti V. 261.
 Millet J. F. 137, 157, 158,
 229, 297.
 Millet G. 297.
 Minin K. 102, 292.
 Mitrofan 89.
 Moisei 44.
 Molière J. B. 244.
 Mondrian P. 280.
 Monet C. 300.
 Moreau G. 170, 256.
 Morozov S. 257, 300.
 Moskvitin E. 109.
 Movilă P. 295.
 Muratov P. 6, 44, 45, 57,
 59, 92, 295, 296, 298, 304.
 Musorgski M. 192, 242, 248.

N

Napoleon 139, 292.
 Nattier J. 118.
 Nazarie 109.
 Nedoşivin G. 6, 305.
 Neiman M. 301.
 Nekrasov N. 163.
 Nerval 139.
 Nesterov M. 206, 234, 236.
 Nestor 12, 295.
 Nevriov N. 168.
 Nevski A. 31, 33, 41, 63,
 291.
 Nijinski V. 242.
 Nikitin G. 106.
 Nikitin I. 121, 122, 131, 160,
 162.
 Nikitin P. 104.
 Nikolai I 140, 155, 185.
 Nikolai II 225.
 Nikolski B. 305.

Nikon 57, 110, 292, 297.
 Novi, A. 88.
 Novikov 124.
 Noviţki A. 305.

O

Ogariov N. 150, 163.
 Olanov 109.
 Oleg 13, 290.
 Olga 295.
 Orlovski A. 154.
 Ossian 139.
 Ostanja 97.
 Ostrouhov I. 57, 214, 293, 297.
 Ostroumova-Lebedeva A. 236,
 247.
 Ostrovski A. 168.

P

Palamas 297.
 Paleolog Z. 297.
 Pallady Th. 256.
 Papaioannou K. 305.
 Paustovski K. 231, 305.
 Pavloveţ N. 109.
 Pavluţki G. 57.
 Perov V. 156, 166, 167, 168,
 173, 182, 183, 185, 187,
 210.
 Petrov V. 299.
 Petrov-Vodkin K. 234, 237,
 260, 261, 284.
 Petrov A. 61.
 Petru cel Mare 5, 57, 111,
 114, 115, 116, 117, 118,
 119, 120, 121, 122, 172,
 192, 194, 227, 243, 246,
 292, 298.
 Petru Rareş 63, 91.
 Pevsner A. 264, 277, 288,
 289, 294.
 Picasso P. 266, 278, 281, 300.
 Pillement J. 119.

Piotr 38.
Piotr 75.
Piscator 106, 107.
Pissarro C. 232.
Pojarski D. 102, 292.
Polenov D. 197, 198, 199,
202, 210, 214, 240, 242.
Polenova E. 240.
Popova L. 277, 284, 287,
288, 294.
Posnik 95.
Pospeev S. 104.
Potemkin 136.
Pougny J. 277, 294.
Poussin N. 128, 142.
Preziosi D. 154.
Prianišnikov I. 168, 173, 185.
Priškov 187.
Prítkov V. 230, 299.
Prohor din Gorodeţ 75, 76,
291.
Pugaciov E. 124, 130.
Pukiriov B. 297.
Pukiriov V. 168, 185.
Punin N. 300, 305.
Puşkin A. 139, 143, 147, 231,
243, 246, 252.
Puvis de Chavannes P. 234,
256, 257.

R

Radonejski S. 72, 73, 297.
Radişcev 124, 137.
Rafael S. 79, 84, 92, 149.
Rastrelli 117, 292.
Razin S. 102, 192, 292.
Read H. 268, 300, 305.
Réau L. 6, 9, 18, 21, 22, 44,
51, 62, 88, 117, 130, 132,
146, 149, 238, 242, 295,
297, 298, 299, 305.
Renoir A. 224.
311 Repin I. 168, 174, 175, 176,

183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192,
193, 198, 210, 212, 214,
223, 224, 227, 240, 293,
299.
Reynolds J. 132.
Riabuşinski N. 57, 262.
Riabuşkin A. 217, 220, 221.
Ribera J. 178.
Rimski-Korsakov N. 192,
197, 242.
Rîlov A. 284.
Roerich N. 236, 237, 241,
242, 249, 250.
Rodcenko A. 282, 283, 286,
287, 294, 300.
Rokotov F. 126, 131, 132.
Romanovi 102, 226, 292.
Rotari P. 119.
Rovinski D. 6, 57, 298.
Rousseau Th. 149.
Rozanov 237.
Rozanova O. 283, 286.
Rubliov A. 60, 69, 73, 74,
75, 76, 78, 79, 80, 81, 82,
83, 84, 85, 89, 90, 92, 291,
297.
Ruffo M. 88.
Rurici 94, 100, 102, 292.
Rurik 12, 290.

S

Salmon A. 305.
Sapunov N. 262.
Sarabianov D. 207, 299, 305.
Sarian M. 259, 260, 261.
Savin N. 109.
Savin S. 106.
Savinov A. 298.
Saviţki K. 183, 184.
Savrasov A. 173, 199, 200,
201, 202, 205, 228, 231.
Scott W. 147.

Semion 76.
 Semion V.G. 97.
 Semiradski G. 170.
 Serebriakova Z. 217.
 Serov V. 175, 191, 198, 206,
 211, 214, 223, 224, 225,
 226, 227, 228, 231, 232,
 235, 236, 240, 241, 246,
 293.
 Seuphor M. 299, 305.
 Shakespeare W. 244, 252.
 Silvestr 98.
 Simone M. 84.
 Sixt IV 86.
 Skriabin A. 212, 253.
 Sokolov P. 130.
 Solari P.A. 88.
 Sologub 155.
 Solomatkin L. 168.
 Somov K. 214, 236, 238, 241,
 244, 245, 246, 255.
 Soroka G. 159.
 Sorski N. 297.
 Stasov V. 7, 147, 148, 150,
 157, 159, 166, 175, 185, 186,
 187, 189, 298, 299, 305.
 Stawski L. 158.
 Stelleŭki D. 262, 276.
 Stendhal H. 142.
 Stepanova V. 283, 287.
 Sterenberg D. 285.
 Sternin G. 209, 299.
 Stravinsky I. 242, 243.
 Stroganov 64, 108, 298.
 Sudeikin S. 261.
 Suhodalski B. 122.
 Surikov V. 174, 191, 192,
 193, 194, 195, 196, 221, 227,
 293.
 Suvorov A. 192.
 Sveatoslav 13.
 Svirin A. 305.
 Szathmary C. 154.

Ş
 Şaliapin F. 242.
 Şcedrovski J. 155.
 Şcedrin S. 138.
 Şcedrin Silv. 151, 152.
 Şciukin S. 210, 257, 300.
 Şeremetev 126.
 Şevcenko T. 155, 156, 162.
 Şibanov M. 136, 137.
 Şişkin J. 174, 201, 202, 203,
 205.
 Ştefan cel Mare 87, 297.
 Şvart V. 168.

T

Talbot Rice D. 6, 297, 305.
 Talbot Rice T. 132, 224, 241,
 298, 299, 305.
 Tannauer G. 119.
 Tatlin V. 265, 267, 277, 281,
 282, 283, 285, 286, 287,
 288, 294, 300.
 Tenişeva M. 241.
 Teodor Vitold 27.
 Teofan Grecul 41, 42, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54,
 55, 64, 75, 76, 78, 79, 80,
 82, 151, 291, 296, 297.
 Terebenev I. 154.
 Thorwaldsen B. 144.
 Tiepolo G. 118.
 Timofeev S. 109.
 Tiutcev 231.
 Tiranov A. 159.
 Tocqué L. 119, 132.
 Tolstoi L. 178, 191, 234,
 249, 250.
 Torelli S. 119, 120.
 Tretiakov P. 175.
 Tropinin V. 145, 156, 157,
 159.
 Turgheniev I. 148.
 Turner W. 152.

U

- Udalțova N. 277, 284, 294.
 Ugriumov G. 130.
 Ușakov S. 100, 104, 105,
 106.
 Utkin N. 261.

V

- Valeriani G. 120.
 Van Eyck 297.
 Van Gogh V. 219, 255.
 Vanslov V. 250, 299.
 Vasile Lupu 104.
 Vasili 297.
 Vasiliev F. 204, 205.
 Vasnețov A. 205, 240.
 Vasnețov V. 196, 197, 240,
 241.
 Velázquez D. 191.
 Veneșianov A. 7, 153, 154,
 156, 157, 158, 159, 162.
 Veneziano D. 92.
 Vereșciaghin V. 175, 180,
 181, 195, 221.
 Veriovkin 271.
 Vermeer J. 159.
 Vernet C. 154.
 Vesnin A. 283, 287.
 Vigny A. de 139.
 Viollet-leDuc 6.
 Viskovatii 98.

Vișniakov I. 122.

Vladimir 13, 14, 16, 20, 116,
 290, 295.

Vladimir (zugrav) 91, 291.

Vladimir Monomahul 31.

Vladislav Iagello 27.

Vladimirov I. 104.

Vorobiov M. 152, 298.

Vrangel N. 116.

Vrubel M. 142, 206, 223,
 234, 237, 239, 240, 241,
 242, 248, 251, 252, 253,
 254, 255, 258, 261, 293.

Vsevolod 68.

Vuillard E. 274, 278, 300.

W

Walden H. 272.

Watteau A. 118, 123.

Winckelmann J. 125, 149.

Worringer W. 272.

Wright F.L. 280.

Wuchters D. 110.

Z

Zarianko S. 159.

Zoe 86.

Zorn A. 257.

Zubov 109.

Zubov A. 123.

Zurbarán F. 178.

Cuvînt înainte 5

PICTURA RUSĂ VECHE 11

Kievul 12

Novgorodul 31

Moskovia 67

Vladimir-Suzal 67

Ascensiunea Moscovei 71

Secolul al XVI-lea 92

Secolul al XVII-lea 102

PICTURA RUSĂ MODERNĂ 113

Academismul 114

Elemente de baroc 114

Clasicismul 124

Romantismul 139

Realismul critic 162

Peredvijnicii 162

Curentele de la sfîrșitul sec. XIX și din primele două decenii ale sec. XX (realismul, impresionismul, «Mir iskusstva», simbolismul, expresionismul, cubo-futurismul, lucismul, suprematismul, constructivismul...) 207

Cronologie 290

Note 295

Bibliografie sumară 301

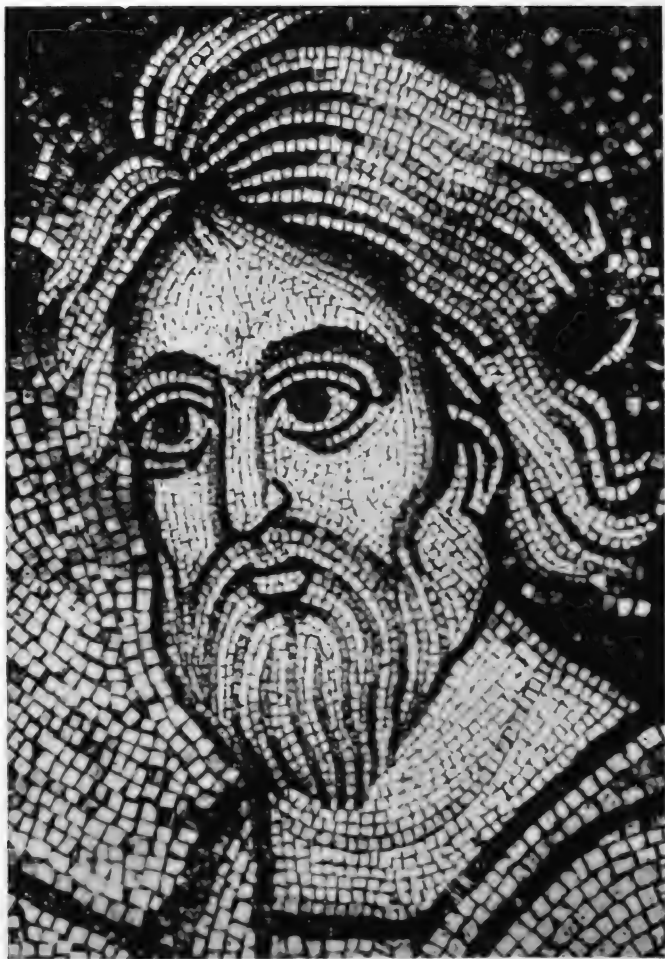
315 Index de nume 305

REDACTOR: GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR: NICOLAE
M. MIHĂILESCU

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 13,166; PLAN-
ȘE TIP. ADÎNC: 30; C.Z. PENTRU BIBLIOTE-
CILE MARI 7,75 (S); C.Z. PENTRU BIBLIO-
TECILE MICI 7; TIRAJ 9800+160.



ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„ARTA GRAFICĂ”
CALEA ȘERBAN VODĂ, NR. 133, BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



Euharistia
(fragment: cap de apostol)
Mozaic din Catedrala Sf. Sofia,
Kiev, sec. XI



Fecioara Orantă
Mosaic, Sf. Sofia,
Kiev, sec. XI



Scenă de vânătoare
Frescă, Sf. Sofia,
Kiev, sec. XI



Malca Domnului din Vladimir
Icoană din sec. XII.
Galeria Tretiakov, Moscova



Regele David (fragment)
Frescă din biserica Sf. Gheorghe,
Staraja Ladoga, sec. XII

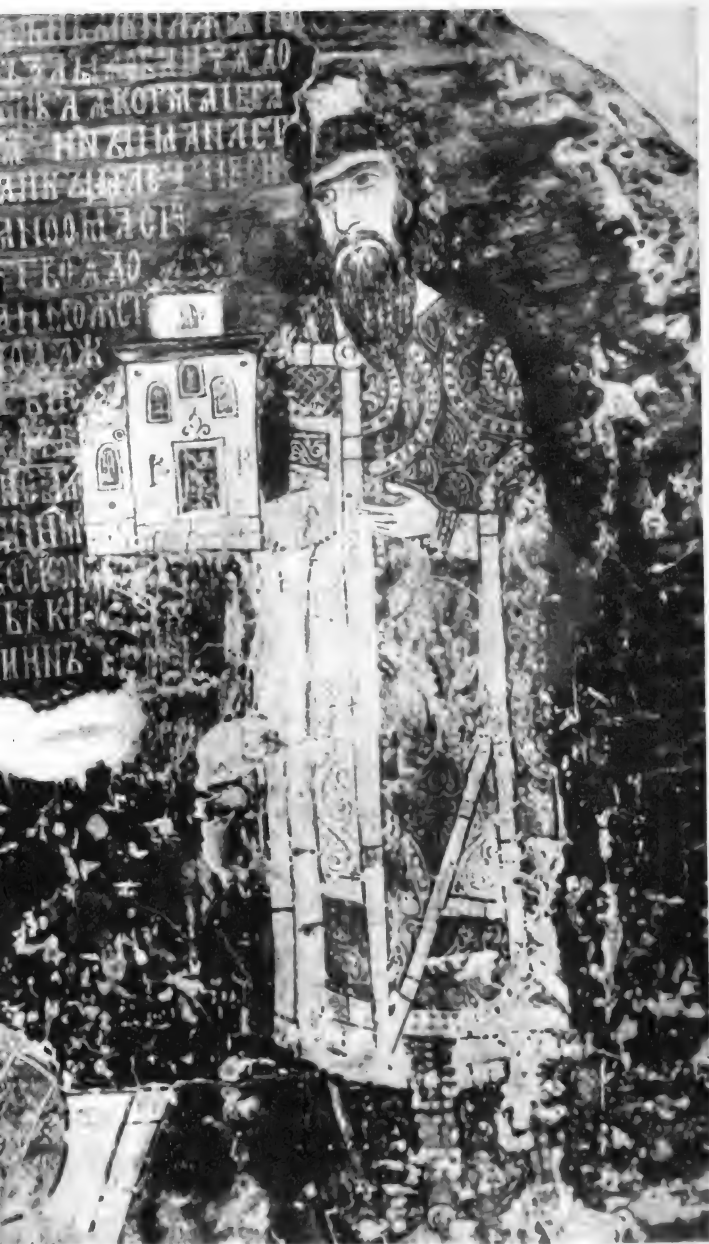


Buna Vestire din Ustiug (fragment)
Icoană (sec. XI—XII),
Galeria Tretyakov



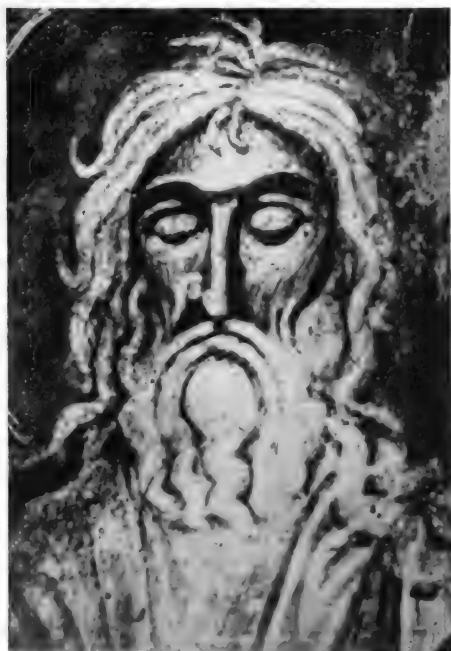
Sf. Barbara
Frescă,
Neredița, sec. XII

Cneazul Iaroslav (fragment)
Frescă din biserica Mintuitorului,
Neredița, sec. XII





Profetul Ilija
Frescă,
Neredița, sec. XII



Cap de prooroc
Frescă,
Neredița, sec. XII



Sfânt militar
Frescă din biserica Mîntuitorului,
Kovalevo, 1380



TEOFAN GREUL
Macarie Egipteanul
Frescă,
Novgorod, 1378



TEOFAN GRECUL

Troița (fragment)

Frescă din biserica Mîntuitorului,
Novgorod, 1378



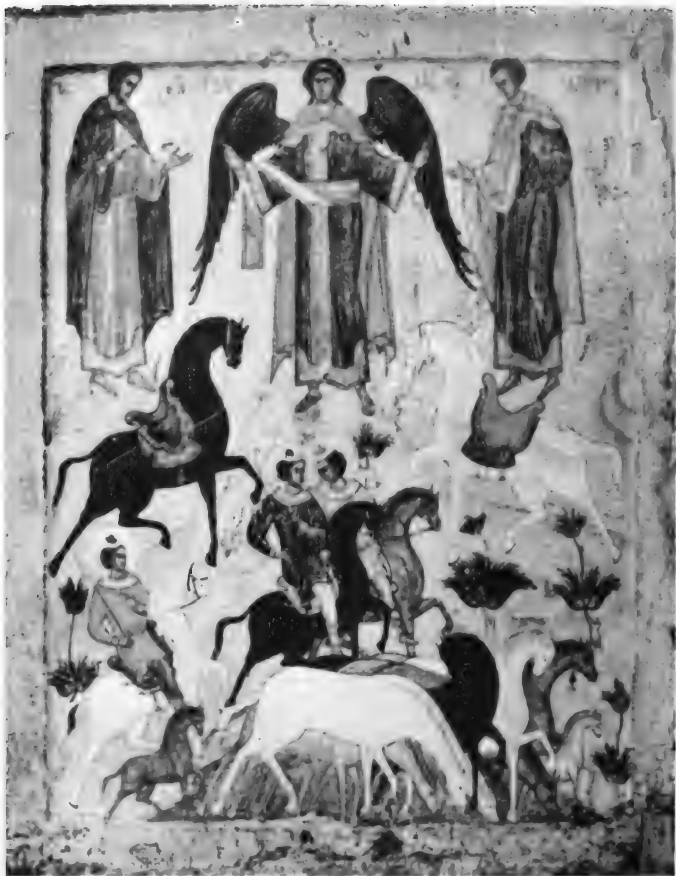
Boris și Gleb
Icoană din Novgorod sec. XIV

Sf. Ioan, Gheorghe și Vlasi
Icoană din Novgorod sec. XIII,
Muzeul rus, Leningrad





Lupta suzdalienilor cu novgorodienii
Icoană din Novgorod sec. XV,
Muzeul de Istorie din Novgorod



Flor și Lavr
Icoană din Novgorod sec. XV,
Galeria Tretiakov



Fecloara Orantă
Icoană din Iaroslavl sec. XII—XIII,
Galeria Tretiakov

Judecata de apoi
(fragment: cap de înger)
Frescă din Catedrala Dmitrievski
Vladimir, sec. XII

Judecata de apoi (fragment)
Frescă din Catedrala Dmitrievski
Vladimir, sec. XII

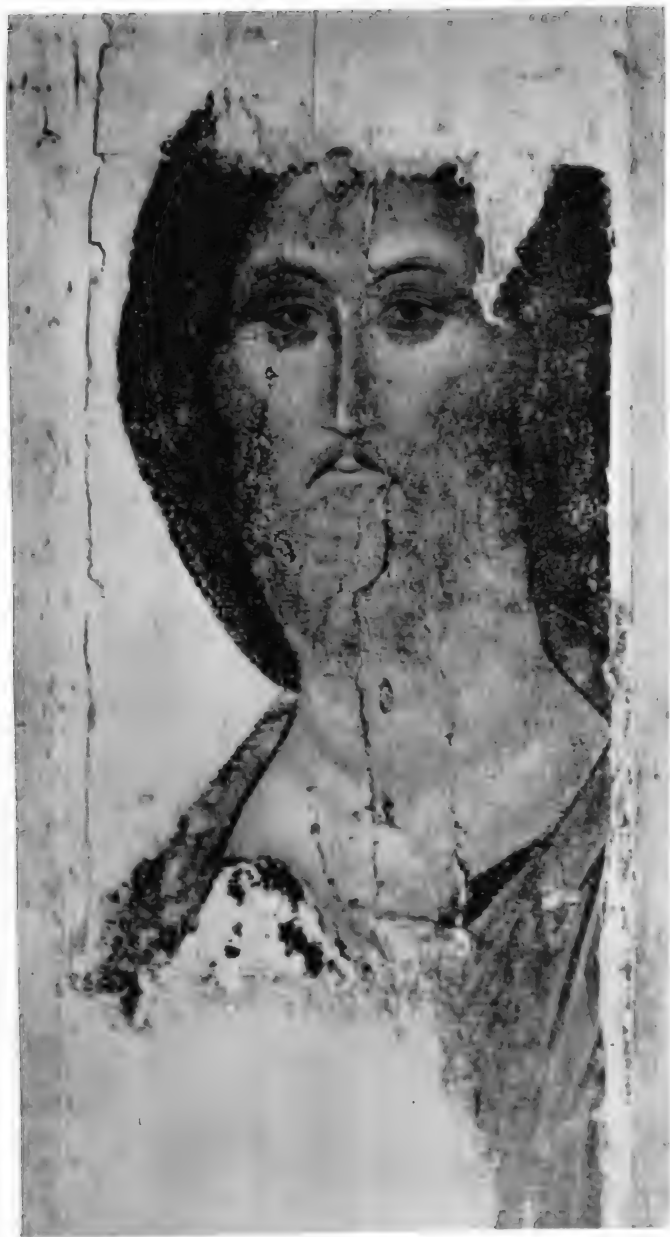




Isus Ochi scrutător
Icoană din Moscova sec. XIV
Catedrala Uspenski, Kremlin



ANDREI RUBLIOV
Judecata de apoi (fragment)
Frescă din catedrala Uspenski.
Vladimir, 1408



ANDREI RUBLIOV
Mintuitorul (fragment)
Icoană din Zvenigorod, sec. XV.
Galeria Tretiakov

ANDREI RUBLIOV
Troița (fragment)
Icoană 1411 (?)
Galeria Tretiakov







DIONISI

Nunta din Cana

Frescă,

Biserica mănăstirii Ferapont 1500—1502

Parabola ologului și a orbului (fragment)

Icoană, sec. XVI.

Muzeul rus

Toată suflarea să-l laude pe Domnul (fragment)

Icoană sec. XVI.

Muzeul rus

NIKIFOR sau NAZARI SAVIN

Ioan Botezătorul în pustiu

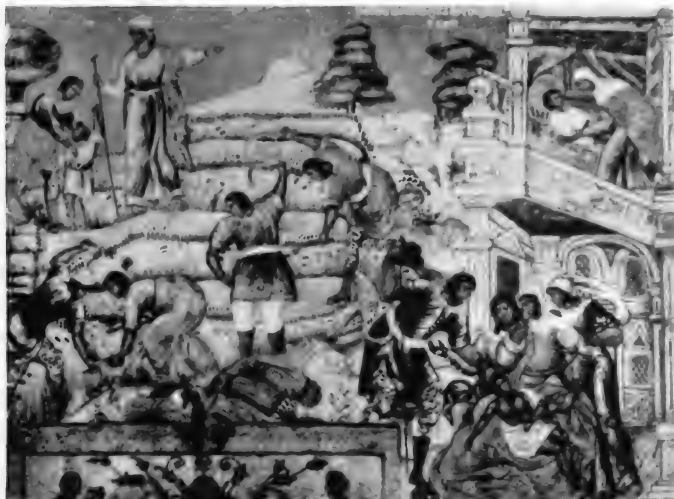
Icoană din școala Stroganov

către 1610

Din viața proorocului Elisei

Frescă din Biserica Sf. Ilie

Iaroslavl, 1681





ANONIM
Portretul lui Iakov Turghenev
câtre 1800.
Muzeul rus



D. LEVIŢKI
Portretul lui Diderot
 1773
 Biblioteca publică din Geneva

F. ALEKSEĖV,
Vedere din Petersburg,
 1799
 Muzeul rus



O. KIPRENSKI
Portretul lui Davidov
 1809
 Muzeul rus

K. BRIULLOV
Surorile Sişmariov
 1839
 Muzeul rus





K. BRIULLOV
Ultima zi a oraşului Pompei
1833
Muzeul rus



S. ȘCEDRIN
Chei în Sorrento
1827
Muzeul rus



A. IVANOV
Mesia arătându-se norodului
 (Studiu). 1840—50
 Muzeul rus

A. VENETIANOV
Hambarul
 1821
 Muzeul rus



V. PEROV
Portretul lui Dostoievski
1872
Galeria Tretyakov



N. GHE
Golgota
1892
Galeria Tretiakov



I. KRAMSKOI
Cristos în pustiu
 1872
 Galeria Tretiakov

V. VEREȘCIAGHIN
Apoteoza războiului
 1871—72
 Galeria Tretiakov



I. REPIN
Procesiune religioasă în gubernia Kursk
 (fragment) 1880—83
 Galeria Tretiakov

I. REPIN
Cazacii zaporojeni
 (fragment) 1878—1891
 Muzeul rus

A. SAVRASOV
Au venit stâncuțele
 1871
 Galeria Tretiakov

V. VASNEȚOV
Viteaz la răspintie
 1882
 Muzeul rus





V. SURIKOV
Dimineața execuției strelșilor
1881
Galeria Tretyakov



S. IVANOV
Împușcarea
1905
Muzeul revoluției, Moscova



S. IVANOV
Țarul

A. RIABUȘKIN
Trec
1901
Muzeul rus

F. MALIAVIN
Dans rusesc





V. SEROV
Răpirea Europei
1910
Galeria Tretiakov



V. SEROV
Petru I
1907
Muzeul rus



K. KOROVIN
La balcon
1886
Galeria Tretiakov



I. GRABAR
Zăpadă de septembrie
 1903
 Galeria Tretyakov

M. NESTEROV
Vedenia păstoraşului Varfolomei
 1889—90
 Galeria Tretyakov





I. LEVITAN
Locul de veci
1894
Galeria Tretiakov

I. LEVITAN
Clopot de vecernie
1892
Galeria Tretiakov



A. BENOIS
Ilustrație la «Căldăreșul de aramă»
de A. S. Pușkin, 1905



A. GOLOVIN
Spaniola
1907
Galeria Tretiakov



A. BENOIS
Pîmbarea regelui Ludovic al XIV-lea
 1906
 Galeria Tretiakov

M. DOBUJINSKI
Om̃ul cu ochelari
 1905—1906
 Galeria Tretiakov



N. ROERICH

Putivl

(decor pentru opera «Cneazul Igor»)

1908



M. VRUBEL
Demonul
Ilustrație la Lermontov
1890



M. VRUBEL
Prințesa Lebedă (fragment).
Galeria Tretiakov



M. VRUBEL
Pietă
 1887
 Muzeul de artă rusă, Kiev

V. BORISOV-MUSATOV
Bazinul
 1902
 Galeria Tretiakov





K. PETROV-VODKIN
Scăldarea calului roșu
1912
Galeria Tretiakov



B. GRIGORIEV
Meyerhold
Muzeul rus



M. CHAGALL

Eu și satul

1911

Muzeul de artă modernă, New York

M. CHAGALL

Plimbarea

1913

Muzeul rus

N. GONCIAROVA

Ciclist,

1912–1913

Muzeul rus

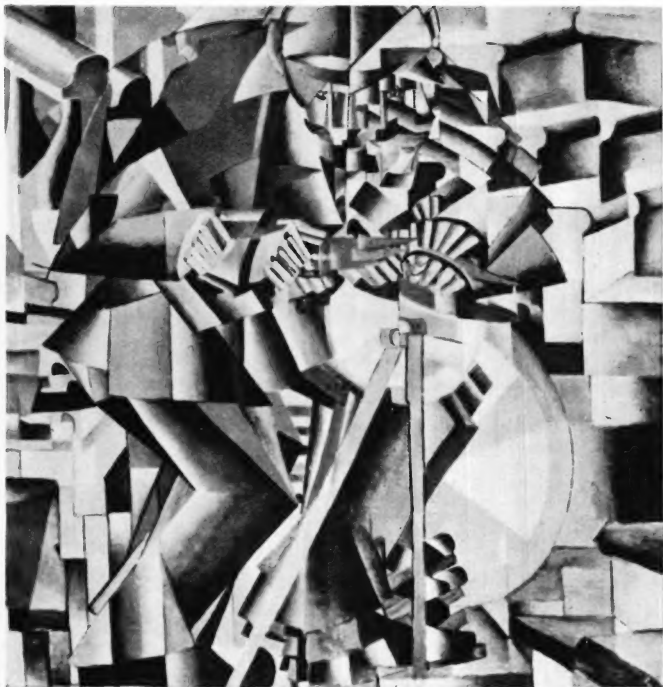




M. LARIONOV
Plaja
1913—1914



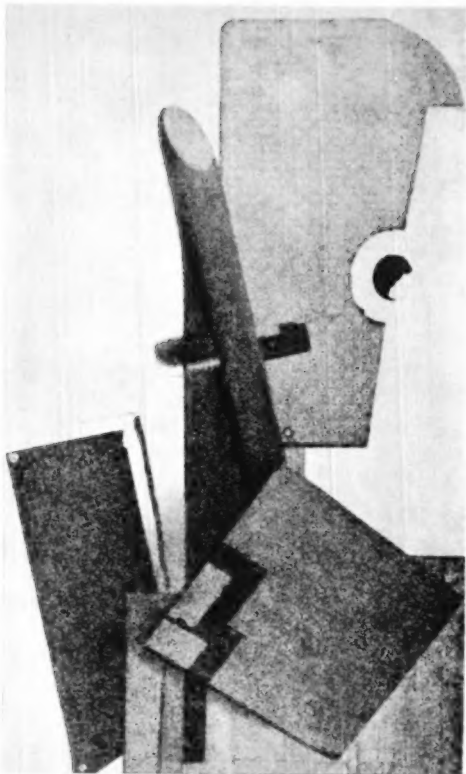
V. KANDINSKY
Fundal alb
1920

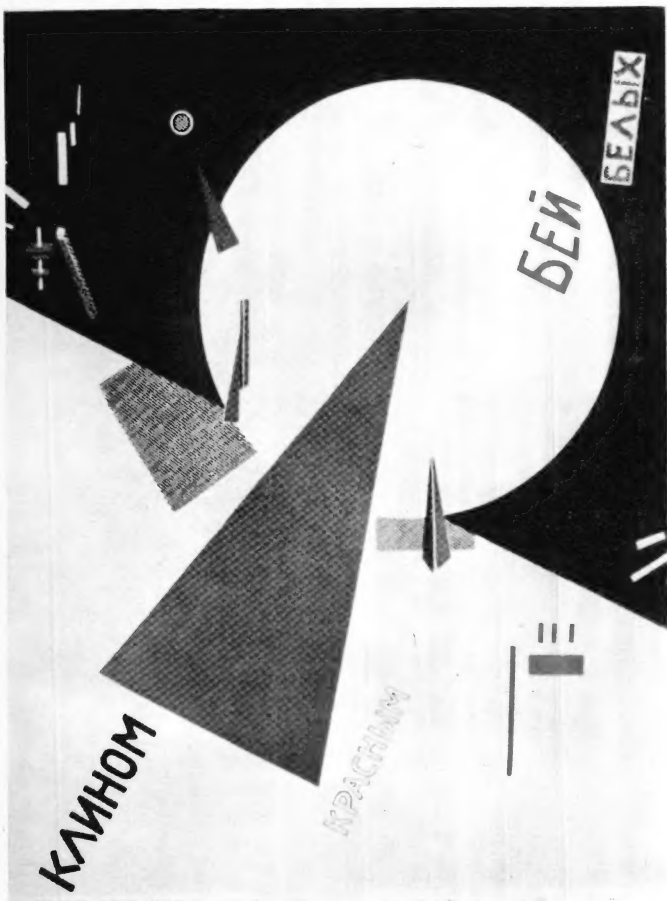


K. MALEVICI
Tocilarul
1912

V. TATLIN
Pictură în relief
1913—1914

K. MALEVICI
Pătratul negru pe fond alb
către 1913
Galeria Tretiakov





ELLISSITZKY

Bate-i pe albi cu triunghiul roșu
(afiș), 1919

pictura rusă



Plămădită ca o artă de sinteză. în care sugestiile venite de la modele străine au fost integrate organic fondului autohton ancestral, pictura rusă, cea veche și cea modernă deopotrivă, se prezintă ca o valoroasă școală națională, cu particularități distincte, originale, cu probleme și soluții proprii de rezolvare. Aceste însușiri esențiale nu-i anulează însă vocația de universalitate ce-și găsește expresia, printre altele, într-un efort de sincronizare cu mișcarea artistică europeană în general. Dincolo de aparențe, se insinuează deci un consens pe care paginile acestei cărți încearcă o dată în plus să-l pună în evidență.